



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dizajn w kontekście estetyki : jego początki, przeobrażenia i konotacje

Author: Alicja Głutkowska-Polniak

Citation style: Głutkowska-Polniak Alicja. (2017). Dizajn w kontekście estetyki : jego początki, przeobrażenia i konotacje. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego


Alicja Głutkowska-Polniak

Dizajn w kontekście estetyki

Jego początki, przeobrażenia
i konotacje



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

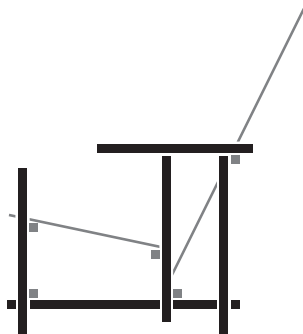


[...] sztuka staje się swoistym laboratorium pracującym na potrzeby projektowania obiektów funkcjonalnych. Pierwotnym założeniem artystów/projektantów było bowiem przysposobienie sztuki do życia, złamanie granicy między nią a życiem, wdrożenie w zwykłe sytuacje artyzmu ściśle powiązanego z technologicznym zaawansowaniem [...].

Wstęp...

Dizajn w kontekście estetyki

Jego początki, przeobrażenia i konotacje



Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3588

Alicja Głukowska-Polniak

Dizajn w kontekście estetyki

Jego początki, przeobrażenia
i konotacje



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2017

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Grzegorz Dziamski

Spis treści

Wstęp. Dizajn i jego możliwości estetyczne / 7

Rozdział I

Dizajn w ramach sztuki: modernizm / 19

Rozdział II

Użytek ze sztuki – Bauhaus i De Stijl / 43

Rozdział III

Podmiotowe i przedmiotowe aspekty dizajnu / 69

Rozdział IV

Wartości i idee społeczno-kulturowe / 99

Rozdział V

Dizajn w kontekście współczesnego stylu życia / 135

Suplement: dizajn a pragmatyzm / 155

Zakończenie / 167

Bibliografia / 171

Summary / 179

Zusammenfassung / 181

Wstęp

Dizajn i jego możliwości estetyczne

Wszystko z największą bezwzględnością zmierza ku użytkowości. Pęd ku użytkowości nie przeszkadza więc nadejściu piękna [...] im bardziej samochód osiąga swoje przeznaczenie użytkowe, tym staje się piękniejszy.

F. Leger

Termin „dizajn”, (*quasi*) synonim projektowania¹, dziś powszechnie używany, mimo że jest niejednoznaczny i wielowymiarowy, to nie na tyle, by odmawiać mu jakiegokolwiek użyteczności poznawczej. W ogólnej odśłonie dizajnu odnosi się do współczesności, ujawniając zależności pomiędzy produkcją,

¹ Termin „dizajn” jest spolszczoną wersją angielskiego „*design*”, oznacza zarówno projektowanie, jak i sam projekt, ale też aranżację, wzór, plan (zob. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 7th Edition. London 2004, s. 413). *Design*/dizajn posiada zatem bogatsze konotacje znaczeniowe i dlatego wydaje się bardziej adekwatnym pojęciem niż „projektowanie”, drugie odsyła bowiem przede wszystkim do czynności umysłowej, ale już niekoniecznie do materialnej realizacji tejże czynności, zwieńczonej użytecznością w jej praktycznym wymiarze (zob. W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław–Kraków 1967, s. 42). Współcześnie natomiast funkcjonowanie terminu „*design*”/„dizajn” wskazuje zarówno na czynność, jak i jej materialne/użytkowe zwieńczenie oraz również na wygląd. Kluczowe jest tu użytkowanie (w szerokim znaczeniu), zaprojektowanie tego, co zostanie (lub może zostać – w przypadku dizajnu spekulatywnego) zrealizowane i powielone. „Materialny”, „praktyczny” efekt procesu twórczego jest więc niezwykle istotny. Użycie spolszczonej wersji słowa „*design*” wynika głównie z faktu, że funkcjonuje ona coraz częściej wśród współczesnych polskich badaczy dizajnu.

konsumpcją i kulturą. Dzisiejsze jego rozumienie jednak wydaje się dodatkowo wykraczać poza wszelkie kategoryzacje. Przekracza tradycyjne granice wzornictwa przemysłowego, grafiki użytkowej, architektury i urbanistyki oraz sukcesywnie wkracza do kolejnych praktyk społeczno-kulturowych². Dziś w szerokim zakresie używania tego terminu mieszczą się: wyroby przemysłowe, dobra konsumpcyjne, projektowanie graficzne, identyfikacja wizualna, jak również planowanie przestrzenne, projektowanie interakcji, stylizacja i wiele innych działań. Wynika z tego, że termin „dizajn” obejmuje swym zasięgiem wielość różnorodnych zjawisk, odnosząc się zarówno do przedmiotu, jak i aktywności podmiotowej. Czy owe zjawiska posiadają jakieś cechy wspólne? Czy można dla nich znaleźć wspólny mianownik? Z pewnością, poszukiwanie takowego (a o tym będzie ta książka) może wydawać się zajęciem dość karkołomnym, stanowi jednak niezwykle interesujący, szczególnie ze względu na estetykę i związaną z nią estetyzację – cel badawczy. Dizajn jako wyodrębniony typ działań, realizujący wartości społecznej świadomości estetycznej, prężnie funkcjonuje w dzisiejszym świecie. Nie jest jednak już tak popularny w refleksji estetycznej. Jedną z przyczyn jest „płynność” tej kategorii, jej „nieostrość” i „elastyczność”, kolejną – interdyscyplinarność z nią powiązana, następną natomiast, i być może najważniejszą, coraz bardziej doskwierający brak wyposażenia tej dziedziny w swoisty kontekst myślowy (jaki posiada np. sztuka).

Aby przybliżyć problematykę związaną z kategorią dizajnu i zrozumieć jego znaczenie w dzisiejszej kulturze, nieuchronna staje się rekonstrukcja idei projektowania/dizajnu, jej pojawienia się i rozprzestrzeniania. Kierunek badań dotyczący tego ogólnego zjawiska będzie wytyczony przez rys historyczny, z wyodrębnieniem problemów tej „dyscypliny”, jakie w toku jej rozwoju sukcesywnie pojawiały się. Problemy te zostaną zaprezentowane w drodze poprzez kolejne rozdziały książki, w której badanie zjawiska dizajnu dotyczyć będzie okresu XX wieku i wskazywać na jego przeobrażenia w tym przedziale czasowym. Początek XX wieku to bowiem pora budzenia się krytycznej świadomości ścisłych związków pomiędzy formą plastyczną, konstrukcją a aspektami funkcjonalnymi i w tym znaczeniu – początek świadomego budowania „dyscypliny” dizajnu jako połączenia sztuki, techniki

² Zob. M. SKŁADANEK: *Wprowadzenie: Design jako wyzwanie*. „Kultura Współczesna” 2009, nr 3 (61), s. 14.

i przemysłu³. Wypracowanie zasad kształtowania formy technicznej, przemysłowej staje się więc zadaniem, którego podejmują się pierwotnie przede wszystkim architektki i artyści.

Ze względu na częściowo rekonstrukcyjny charakter tej pracy postawa krytyczna będzie tu ukryta w samej strukturze rekonstrukcji i przejawia się bardziej w selekcji oraz porządkowaniu materiału niż w otwartej i wyraźnej polemice, a wysiłek włożony zostanie w rozpoznanie, powiązanie i próbę przybliżenia – jak powstawał dizajn w jego współczesnej odsłonie i jaką rolę odgrywa w kulturze. Szerokie ramy, jakie przyjmuję do ukazania funkcjonowania terminu „dizajn” i zjawisk, których dotyczy, ujawnią wielostronne estetyczne i antropologiczne jego konotacje. To szerokie ujęcie jest zabiegiem świadomym, służącym zobrazowaniu powiązań dizajnu z życiem człowieka i jego zmieniającymi się potrzebami. W pracy tej nie będę zatem skupiała się na logicznej analizie pojęcia czy próbach definiowania go. Przyjmuję, że podobnie jak sztuka dizajn jest pojęciem otwartym (i nieostrym), warunki jego stosowania są bowiem poprawialne i korygowalne⁴, a samo pojęcie wciąż rozszerza swój zakres na nowe praktyki kulturowe. Skoncentruję się natomiast na dizajnie jako swoistym współczesnym, interdyscyplinarnym zjawisku, pokazując jednocześnie jego konotacje czasowe i powiązania z różnymi dziedzinami życia. Dizajn zagościł bowiem na dobre w życiu człowieka i ma na niego istotny wpływ, na dizajn zaś wpływają przemiany kulturowe. Jest on nośnikiem wartości społecznych i aktualnych. Pierwotna jego misja – przeobrażenie rzeczywistości społecznej – wraz z rozwojem konsumpcjonizmu znacząco osłabła, zastępując imperatyw etyczny (poprawienie jakości życia przeciętnego człowieka) estetycznym. W jaki sposób dizajn funkcjonuje w kulturze, jakie idee niesie i jak wpływa na życie człowieka – oto pytania, które stanowią bodziec do ukazania szerokiej problematyki dizajnu i jego praktyk.

³ Niektórzy sądzą nawet, że jest to moment budzącej się potrzeby „unaukowienia” dizajnu. Takie podejście prezentuje w swym artykule Nigel Cross. Zob. TENŻE: *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science*. „Design Issues” 2001, issue 17, s. 49–55.

⁴ M. WEITZ: *The Role in Aesthetics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956, Vol. 15, no 1 (Sep.), s. 4. Dostępne w Internecie: <http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/24.%20The%20Role%20of%20Theory%20in%20Aesthetics.pdf> [data dostępu: 08.09.2016].

Istotną kategorią dla tej pracy (i dizajnu) jest „użyteczność” służąca odróżnieniu dizajnu od sztuki, z jednoczesnym jej wyekspozowaniem jako niezwykle istotnej dla życia człowieka i jego funkcjonowania. Człowiek będzie tu bowiem swoistym motywem przewodnim – jego potrzeby, pragnienia, wartości; człowiek jako podmiot w relacji z dizajnem, jako podmiot **użytkujący** przedmioty/obiekty/sytuacje. Użyteczność zostanie przeze mnie potraktowana również w bardzo szerokim znaczeniu, odnoszącym się do zaspokajania różnorodnych potrzeb i pragnień człowieka, także tych (szczególnie tych) estetycznych. Dizajn jest bowiem kategorią interdyscyplinarną, dla rozważań tych jednak istotne będzie wpisanie go w kontekst estetyczny, zawarty niejako w samym pojęciu dizajnu (projektowanie estetyczne), co postaram się ukazać.

Podjęmę również próbę ujawnienia ewolucji rozumienia użyteczności w XX wieku, ze szczególnym naciskiem na zmieniającą się jej percepcję w czasie. Ponadto, aby dobrze pojąć specyficzne znaczenie dizajnu, posłużę się licznymi kluczowymi odniesieniami do sztuki (w tym architektury), techniki, mody, popkultury i innych zjawisk z nimi powiązanych. Dizajn to swoista praktyka, mnie jednak interesuje refleksja, czym jest ów dizajn jako zjawisko (nawet jeśli jego pojęcie pozostaje niejasne i wieloznaczne), jak zyskał krytyczną samoświadomość, jakie ma wytyczne, jaką specyfikę, z czego wynika i jakie ma znaczenie we współczesnym świecie, oraz to, jak wyodrębni(a)ło się to zjawisko i rozwijało na tle przemian kulturowych. Ukazanie specyfiki dizajnu oraz ujawnianie jego charakterystycznych jakości, których tłem zawsze pozostaje człowiek – czyli zawartość tej książki – rozwijać się będzie, począwszy od wyodrębnienia się dizajnu jako „nowej drogi” poszukiwań badawczych, podjętych pierwotnie przez artystów/architektów, poprzez charakterystyczne jakości dizajnu, wartości kulturowe, aż po jego współczesne przejawy w stylu życia człowieka. Kluczem do zrozumienia tych przemian, szczególnie na tle sztuki, będzie kategoria użyteczności, oprawą natomiast, ale jednocześnie istotą wszystkich przeobrażeń związanych z dizajnem, uczynię estetyzację⁵.

⁵ Wiele o zjawisku estetyzacji (powierzchowej i głębokiej) pisze Wolfgang Welsch, co oczywiście wykorzystam w niniejszej książce nieco dalej. Zob. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. GUZALSKA. Kraków 2005, s. 40–41.

Rozważania w tej książce ukierunkowane będą zatem na przedstawienie fundamentów dizajnu (jako świadomej praktyki modernistycznej), które mimo diametralnych zmian w tej dziedzinie pozostają aktualne, choć często ukryte, a nawet marginalizowane. Ukazane zostaną narodziny dizajnu ze sztuki modernistycznej (aspekt artystyczny), w ścisłym powiązaniu z rozwojem techniki, nauki (aspekt użytkowy), i dalej – w powiązaniu z popkulturą (aspekt rozrywkowy). Przemyslenia na temat zjawiska dizajnu zanurzone zostaną w estetyce – estetycznych potrzebach człowieka i estetyzacji rzeczywistości. „Zanurzenie” to nie będzie jednak wąską czy jednostronną ścieżką badania dizajnu – przeciwnie, podążając za Arnoldem Berleantem, zakładam, że „wartości są w swojej formie i kontekstach jednocześnie etyczne, społeczne i estetyczne; szczególnie wartości estetyczne przenikają wszystko. Nie są wyodrębnione w jakimś osobnym uporządkowaniu, ale łączą się z innymi typami wartości”⁶. Dlatego też pryzmat estetyczny będzie tu dominujący, szczególnie że to właśnie wartości estetyczne w dizajnie stają się, co postaram się ukazać, elementem humanizowania procesu przemian technologicznych. Dizajn jest bowiem zakotwiczony w strukturze ludzkiego życia jako integralny jego składnik, jest obszarem estetycznej percepcji, choć ma utylitarne cele, a percepcja ta jest bardziej wynikiem zaangażowania niż kontemplacji. Dizajn wywiera znaczący wpływ na doświadczenia i przeżycia człowieka, a estetyczność⁷ oddziałuje na całe nowoczesne życie, dotyczy bowiem nie tylko sztuki, ale kultury jako takiej. Estetyczność „sięga poza sztukę, do świata w którym żyjemy, do środowiska naturalnego i tego, które stworzył człowiek, do serca społeczności i osobistych relacji”⁸.

Estetyzacja to proces wskazujący, że jakości estetyczne mogą zachować swoją specyfikę, nawet jeśli nie są unikatowe i odseparowane od innych jakości, np. użyteczności. Estetyzacja ponadto ukazuje, że rzeczywistość w co-

⁶ A. BERLEANT: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007, s. XI.

⁷ Słowo „estetyczny” według Welscha posiada różne znaczenia i może zamiennie oznaczać: „zmysłowy”, „przyjemny”, „zabawowy”, „pozorny”, „artystyczny”, „wirtualny”, „niewiążący”. To, co je łączy, to podobieństwo rodzinne. Zob. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką...*, s. 44.

⁸ A. BERLEANT: *Prze-myśleć estetykę...*, s. 26.

raz większym stopniu przybiera cechy, które kiedyś zarezerwowane były dla sztuki, o czym piszą przede wszystkim Wolfgang Ivers czy Jean Baudrillard, ale także to, że percepcja człowieka zdominowana jest coraz bardziej przez jakości estetyczne. Sytuacja ta związana jest zarówno z dążeniem do zatarcia granicy między sztuką a codziennością, jak i z poszukiwaniem nowych doznań, przeżyć; wreszcie – z zalewem znaków i symboli przenikających do życia codziennego. W niniejszej książce wszystkie te wątki zostaną rozwinięte.

Aby zrozumieć zjawisko dizajnu i przybliżyć jego pojęcie, które odnosi się do twórczej kreacji, opartej zarówno na naukowych wytycznych, jak i na artystycznej inspiracji, należy sięgnąć do początków XX wieku, kiedy to wyodrębnia się on jako przełomowa forma „projektowania estetycznego”. Potrzeba zaprojektowania „nowej” rzeczywistości powstaje w wyniku rozwoju przemysłowego i produkcji masowej na coraz większą skalę, jak też coraz bardziej abstrahującej od naśladowania rzeczywistości sztuki oraz wagi jakości estetycznych, które zaczynają stawać się coraz istotniejszą potrzebą społeczeństwa. Projektanci szybko zyskują krytyczną świadomość owych diametralnych przemian. Skutkuje to przede wszystkim poszukiwaniem zupełnie nowych form estetycznych w funkcjonalnym wymiarze. Są to podstawowe wytyczne dla pojawienia się współczesnego dizajnu w Europie, które określają go do dzisiaj. Sam modernizm jako taki był nowatorskim **projektem**, polegającym na świadomym zaplanowaniu przedsięwzięcia cywilizacyjnego, w którym artyści mieli stać się projektantami nowej rzeczywistości. Wydaje się, że dizajn wyrósł właśnie z tej idei, a inklinacje modernistyczne, do dziś wpisane w projektowanie, mogą być wytłumaczone tym ambitnym przedsięwzięciem.

Dizajn narodził się niejako ze sztuki i pierwotnie nie był z niej świadomie wyodrębniony, stanowił jej kontynuację. Odwołując się do myśli Petera Bürgera, można przyjąć, że dizajn to sztuka, która zatraciła się w praktyce życiowej, a tracąc wobec niej dystans, przestała funkcjonować *stricte* jako sztuka, stając się nowym obszarem poszukiwań i eksperymentów. Dizajn zatem to pole działalności, które jako takie nie ujawnia sprzeczności przedsięwzięcia awangardowego⁹, przenika bowiem do praktyki życiowej, rozprasza

⁹ Bürger zauważa, że dążenie awangardy do włączenia sztuki w proces życia jest przedsięwzięciem sprzecznym, ponieważ to właśnie autonomia sztuki jest wa-

się w niej, konstruując ją niejako „od nowa” czy też przeformułując ją na nowo. W tym sensie sztuka staje się swoistym laboratorium pracującym na potrzeby projektowania obiektów funkcjonalnych. Pierwotnym założeniem artystów/projektantów było bowiem przysposobienie sztuki do życia, złamanie granicy między nią a życiem, wdrożenie w zwykłe sytuacje arcyzmu ściśle powiązanego z technologicznym zaawansowaniem po to, by dać ludziom kontakt z nowoczesnością. Konsekwencją zaś tego typu założeń stała się postępująca estetyzacja.

Dizajn/projektowanie estetyczne jako twór modernistyczny miał być odgórną kontrolą – i nad gustem społeczeństwa, i nad produkcją masową. To oznaczało również, że estetyzacja, która właśnie od tego momentu zaczęła wzmacniać i poszerzać swój obszar poza sztuką, pierwotnie miała być w pełni podporządkowana nowoczesnej (*modern*), racjonalnej myśli, standaryzacji i technologicznemu nowatorstwu. Z czasem wyswobodziła się z tych rygorystycznych kanonów i zaczęła funkcjonować „na usługach” coraz mniej racjonalnych potrzeb człowieka. Mimo problemów, jakie niesie ze sobą wszechogarniająca estetyzacja rzeczywistości w postaci podporządkowania kryteriom estetycznym niemalże wszystkich dziedzin określających funkcjonowanie człowieka, nie sposób jej bagatelizować. Szczególnie dizajn, jako dyscyplina wyłaniająca się na początku XX wieku z ducha sztuki modernistycznej¹⁰, ma niejako wpisany w swoją strukturę refleksyjny stosunek do estetyzacji. Fundamentem dizajnu są bowiem szeroko pojęte jakości estetyczne, choć krytykom, badaczom oraz samym dizajnerom wydają się one często miałkie i powierzchowne (tak uważają m.in.: Victor Papanek, Victor Margolin, Jorge Frascara czy Paul Rand). Stąd lekceważenie ich i spychanie na margines rozważań, a nawet projektów. Jednakże, co niezwykle istotne,

runkiem możliwości krytycznego poznania rzeczywistości i kontestacyjnego stosunku do niej. Zob. P. BÜRGER: *Teoria awangardy*. Tłum. J. KITA-HUBER. Kraków 2006, s. 61–68.

¹⁰ W pracy tej będę posługiwała się głównie pojęciem sztuki (również architektury i dizajnu) modernistycznej, a nie awangardowej. Skłaniam się tu bowiem raczej do chronologiczno-światopoglądowego rozpatrywania tego okresu jako czasu związanego z przemianami, postępem i antytradycjonalizmem początków XX w. Przymiotnika „modernistyczny” będę zatem używała w znaczeniu *modern* – nowoczesny, i tym samym: radykalny, funkcjonalny, pozbawiony dekoracji, uproszczony, sławiący przemysł, standard, prefabrykaty i nowe konstrukcje.

są one cenione przez użytkownika tegoż „dizajnu” i dziś coraz częściej niezbędne mu do codziennego funkcjonowania¹¹.

Dizajn u początków XX wieku krystalizuje się jako wielozjawiskowa dziedzina kultury, której twórcy zakładają przede wszystkim zmianę upodobań mieszczańskiego społeczeństwa poprzez narzucenie mu surowej dyscypliny estetycznej, promowanej przez projektantów/artystów modernistycznych. Jednakże, od wyłonienia się dziedziny dizajnu u progu XX wieku będzie on już na zawsze powiązany ze zjawiskami, którym pierwotnie był przeciwstawiany: z rozrywką, kiczem, popkulturą. Doznania estetyczne, niezależnie od rangi tego, co je wywołuje, okazują się bowiem istotnym elementem życia człowieka i często wyrazem jego wolności wyboru. Dizajnerzy natomiast zawsze projektują **dla** człowieka, by nadać jego życiu „lepszą jakość”, by wypełnić je istotnymi dla danego czasu wartościami kulturowymi. Stąd pytanie: jak powinien funkcjonować (żyć) współczesny człowiek? – jest właściwie punktem wyjścia dizajnu. W sukurs odpowiedzi na to pytanie rusza tradycja estetyki/filozofii pragmatycznej, która ułatwia zrozumienie estetycznej funkcji dizajnu, mechanizmów jego doświadczania i powiązań z innymi zjawiskami kulturowymi. Dorobek intelektualny tej tradycji zostanie tu wykorzystany głównie do podkreślenia estetycznego aspektu kategorii użyteczności w życiu człowieka oraz, co warto zaakcentować, do ukazania projektowania w horyzoncie doświadczenia estetycznego. Mimo że dizajn często łączony jest z pragmatyzmem¹², to rozważania w tej książce podążają w innym kierunku, a estetykę pragmatyczną czynią jedynie rodzajem uzupełnienia.

Praca ta jest bowiem zwrócona ku estetyce *implicite*, o której pisał Władysław Tatarkiewicz, przeniesionej na grunt dizajnu: czerpiącej z praktyki dizajnerów, zawartej w przedmiotach/obiektach/produktach użytkowych, w myśli krytycznej oraz w gustach i smaku danego okresu¹³. Dizajn nie mieści się w konkretnych teoriach estetycznych, nie można zatem wpisać go w ca-

¹¹ Mam tu na myśli zarówno Welschowską estetyzację powierzchowną – stylizację, jak i estetyzację głęboką, na którą właściwie jesteśmy skazani. Problem obu form estetyzacji pojawi się w dalszej części książki.

¹² Dizajn bardzo dobrze rezonuje z pragmatyzmem, o czym pisze m.in. P. DALSGAARD w artykule *Pragmatism and Design Thinking*. „International Journal of Design” 2014, Vol. 8, no 1, s. 143–155.

¹³ Zob. W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław–Kraków 1960, s. 13.

łościowe koncepcje, głównie ze względu na heterogeniczność tej dziedziny, wymykającej się sztywnym strukturom teorii naukowych. W świetle *stricto* współczesnego, interdyscyplinarnego namysłu humanistycznego może wydawać się, że pragmatyzm, znoszący dualizm podmiotowo-przedmiotowy człowieka i świata, natury i kultury, skupiający się na konsekwencjach działania, zdaje się optymalną podstawą rozumienia istoty dizajnu. On sam jednak (dizajn), jako praktyka o proveniencji modernistycznej (i europejskiej) z ideą reformowania społeczeństwa przez sztukę, funkcjonuje (nawet do dziś) w klasycznym paradygmacie dualistycznym. Dizajnerzy wciąż jeszcze z sentymentem spoglądają na silny, autonomiczny podmiot modernistyczny, wykazując nadmierne przywiązanie do przedmiotów/obiektów kosztem stosunków i związków tak między samymi przedmiotami, jak i między przedmiotami a ludźmi.

W pracy tej nie będę skupiała się więc na wpisaniu dizajnu w znane już teorie estetyczne, ale na pokazaniu jego specyfiki, drogi kształtowania się tej „dyscypliny” w szerokim retrospektywnym kontekście kulturowym. Dizajn posiada bowiem swój „charakter”, nie jest sztuką użytkową czy stosowaną, nie jest także inżynierią, co zostanie wyjaśnione w dalszej części książki; **jest formą istotnej zmiany percepcji rzeczywistości i jej kształtowania**, dlatego wewnętrzne przemiany w dziedzinie dizajnu wraz z kontekstem kulturowym mają tu zasadnicze znaczenie.

W ciągu stu lat działania dizajnerskie i wytwory dizajnu (a przez to on sam) stały się bardziej zrozumiałe, bardziej popularne i częściej doświadczane estetycznie przez przeciętnego odbiorcę. Jako że dizajn przenika do życia i funkcjonowania człowieka w każdej sferze, właściwie nigdy nie był nośnikiem wartości czysto etycznych, naukowych czy estetycznych. Łączył je ze sobą, jedynie od czasu do czasu akcentując którąś z nich mocniej. Użyteczność zaś powiązana z działaniem i praktyczną perspektywą pokazuje na jego przykładzie, że doświadczenie estetyczne nie jest doświadczeniem swoistym, odrębnym, kontemplatywnym i elitarnym¹⁴.

¹⁴ Podobnie uważa Arnold Berleant, twierdząc, że określenie czegoś jako estetycznego nie jest nobilitacją i nie musi być powiązane z takim cechami, jak bezstronność. Użyteczność, cele praktyczne nie kolidują z doświadczeniem estetycznym. Zob. A. BERLEANT: *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*. Tłum. S. STANKIEWICZ. Kraków 2011, s. 58–59.

Projektowanie, niezależnie od tego, czy będzie dotyczyło konkretnych obszarów rzeczywistości, czy (stylu) życia człowieka, jest formą „kreatywnej prezentacji/realizacji”; w projektowaniu chodzi i o koncept, i o estetyczne zwięźcenie, i użytkowanie. Dizajn jako tego rodzaju projektowanie (łącznie z realizacją) zawiera w sobie kilka pytań: co robisz, jak to robisz i dla kogo. Są to pytania dotyczące również szeroko rozumianego funkcjonowania człowieka jako takiego. Dlatego też dziś termin „dizajn” rozszerza się także na twórcze wyrażanie/projektowanie siebie (Victor Papanek, Donald A. Norman). Nie można jednak zapominać, że punktem wyjścia do powstania dizajnu są sztuka i architektura, i w tej konwencji początkowo funkcjonują projektanci. „Dizajn to dyscyplina, której ideologia została w dużej mierze ukształtowana przez architektów [...] Te dwie dziedziny mają jednak ważne punkty wspólne – używane są w podobnych celach: aby tworzyć poczucie tożsamości, przekazywać określone komunikaty”¹⁵. Można dodać również – służyć człowiekowi, udoskonalać jego codzienne życie, doradzać tak, by jego doświadczanie świata mogło być pełniejsze, i wreszcie – być instrukcją i stać się matrycą życia¹⁶. Dizajn przenika życie człowieka na różne sposoby i rzeczywistość czyni nie tylko bardziej funkcjonalną (technologicznie rozwiniętą i lepiej przystosowaną do potrzeb), ale też estetycznie użyteczną i często – artystyczną.

Dizajn to kategoria niezwykle szeroka. Na przestrzeni ostatniego stulecia wkroczyła niemalże w każdą dziedzinę życia. Jak twierdzi Richard Buchanan, to nowa sztuka wyzwolona epoki technologicznej, opanowana przez nielicznych, budząca zainteresowanie wielu w codziennym życiu. Badacz postrzega funkcjonowanie dizajnu w czterech głównych obszarach: komunikacji wizualnej i symbolicznej; przedmiotów materialnych; działań i zorganizowanych usług; złożonych systemów środowiskowych, służących podstawowej ludzkiej aktywności – pracy, zabawie, nauce. Każda z wyróżnionych sfer implikuje specyficzny namysł nad dizajnem, szczególnie sposób postrzegania jego roli¹⁷. Do tego należałoby dodać jego wymiar antropologiczny, ściśle powiązany z życiem człowieka i jego chęcią projektowania

¹⁵ D. SUDJIC: *B jak Bauhaus*. Tłum. A. SAK. Kraków 2014, s. 118.

¹⁶ Problematyka ta zostanie rozwinięta w kolejnych rozdziałach.

¹⁷ Zob. R. BUCHANAN: *Wicked Problems in Design Thinking*. In: *The Idea of Design*. Eds. R. BUCHANAN, V. MARGOLIN. London 1995, s. 3–8.

siebie oraz otoczenia zgodnie z wzorcem dizajnu, w tym również aspekty estetyczny i artystyczny.

Cały świat mówi dziś „dizajn”. Książka ta ma na celu ukazanie, jak doszło do wyklarowania i wyodrębnienia dziedziny projektowania/dizajnu jako takiej. Rozważania dotyczące tego zjawiska rozpoczynają się u początku XX wieku, w momencie, w którym dziedzina ta (wydzielona niejako ze sztuki i z architektury modernistycznej) za sprawą projektantów-teoretyków zaczyna zdobywać samoświadomość, określając tym samym swoje podstawowe założenia. Dizajn zatem jest u podstaw modernistyczny, jako że został wyłoniony ze sztuki tego okresu, choć kategorie sztuki nie są tu jednoznaczne. W książce tej uwagę skupię głównie na tych aspektach powiązań sztuki, architektury i dizajnu, które zbliżają te dziedziny do siebie, pokazują pewną ich „wspólnotowość” ze względu na kontekst kulturowy, estetyczny. Tym kontekstem będzie, oprócz modernizmu, postmodernizm – jako określony moment świadomych przemian społecznych i estetycznych. Jednakże dizajn, mimo że wpisuje się w dyskurs modernizm – postmodernizm, tylko poniekąd jest stroną w sporze o współczesną kulturę. W sposób bowiem wielce niejednoznaczny wyzwala się z pierwotnych, modernistycznych metanarracji określających jego rolę w społeczeństwie. Do dziś echo dyskursu operującego kategoriami uniwersalnego postępu – usprawniania i modernizacji – jest słyszalne w kręgu teoretyków i krytyków (Victor Papanek, Guy Julier, Victor Margolin). Równocześnie dizajnerzy bardzo łatwo odnajdują się w „postmodernistycznej” rzeczywistości zrywającej z dychotomią: kultury wysokiej i popularnej, zaangażowania społecznego i komercyjnego, nowego i starego, czy wreszcie odbywającej się w sercu samego dizajnu – walki ze *stylingiem*. Nowy kontekst kulturowy w postaci postmodernizmu wprowadza zmiany w myśleniu o świecie, które przekładają się również na praktykę dizajnerską, rozszerzając jej ramy coraz bardziej.

* * *

Książka ta stanowi swego rodzaju próbę zrozumienia i przybliżenia niejednorodnej specyfiki terminu „dizajn”, powszechnie dziś używanego w odniesieniu do różnych zjawisk i praktyk kulturowych, kojarzonych przede wszystkim z zewnętrzną stylizacją oraz technologicznym zaawansowaniem. Nie wyczerpuje to jednak kategorii dizajnu, który także, co już nie jest tak oczywiste, jest swoistym, odrębnym przedsięwzięciem u samych swych

podstaw, a nie tylko efektem zabiegów „dizajnowania”, jak się często uważa. Co zatem ten termin oznacza, do czego się odnosi, czemu służy i jak wpisuje się w kontekst kulturowy – oto pytania, które staną się zarazem obszarem poszukiwań badawczych. Dizajn to najogólniej projektowanie, posiadające jednak specyficzne założenia, które wpisują to zjawisko ściśle w obszar znaczeń kulturowych (estetycznych), mimo technologicznych i naukowych konotacji. W książce ukazane zostaną przede wszystkim powiązania dizajnu z człowiekiem (tu rodzi się bowiem użyteczność) i jego zmieniającymi się potrzebami, ale też ujawnione szczególne związki ze sztuką. Tłem, a zarazem motywem przewodnim, rozważań będzie szeroko pojęta estetyzacja rzeczywistości, która również zaczęła się umacniać na początku XX wieku i z czasem stała się główną potrzebą oraz formą **użytkowania** zaprojektowanych przedmiotów, obiektów czy miejsc. Natomiast odniesienia do estetyki pragmatycznej, zawarte w suplemencie tej książki, posłużą temu, by ukazać, że współczesne badania nad dizajnem opierają się najczęściej na estetyce *explicite*, wyłonionej właśnie z pragmatycznej teorii estetycznej. Dzieje się tak ze względu na wyznaczanie przez filozofię pragmatyczną szeroko zakrojonych ram potrzeb estetycznych człowieka, plasujących się między sztuką a codziennością, które ponadto powinny być zaspokajane w harmonijnym doświadczeniu estetycznym, bez dualistycznych opozycji. To jednak głównie postulat. Estetyka *implicite*, dotycząca zjawiska dizajnu, ukazuje bowiem w dużej mierze odmienne, ściśle modernistyczne założenia kształtowania się tej dyscypliny i jej funkcjonowania. Właściwie bez modernizmu, jako artystycznego, reformatorskiego ruchu, podejmującego wysiłek wypracowania nowych form dla przyszłej organizacji życia społecznego, prawdopodobnie nie byłoby dizajnu we współczesnym znaczeniu, ponieważ to on właśnie jest ową „nową formą”, nowatorskim sposobem kształtowania wartości społecznych.

Początek XX wieku to okres dynamicznych zmian i przeobrażeń rzeczywistości, czas, kiedy coraz istotniejsza dla zrozumienia świata staje się wiedza techniczna, naukowa. Najbardziej wrażliwymi na tego typu przemiany okazują się artyści, którzy dodatkowo podejmują się misji zmiany rzeczywistości poprzez sztukę. Ich myślenie o świecie często oscyluje wokół kategorii podboju, zawładnięcia i opanowania przyszłości, ale też nadania jej rozumnej struktury. Zadanie to nie jest łatwe, ale, by realnie wkroczyć w przekształcenia, część z nich zanurza się w kulturowych przemianach nie tylko w dziedzinie sztuki, również techniki, polityki, nauki. Przy czym to właśnie sztuka ma być instrumentem „estetyzacji rzeczywistości”, a przedmiot użytkowy (funkcjonalny) – narzędziem formowania nowego ładu estetycznego. Ngo Tieng Hien sądzi, że nurty modernistyczne, awangardowe programowo chciały znieść sztuki piękne. „Sztuka pojmowana jako ekspresywna forma wytwórczości ludzkiej, jako ustanowienie *in actu* pewnego sposobu wyrażania i *sui generis* komunikacji, usiłuje zwalczyć fetyszym przedmiotu artystycznego i ogłasza, iż dzieło jest mistyfikacją¹. Artyści dążą zatem coraz usilniej do tego, by sztuka była bezpośrednim wynikiem przeżytych doświadczeń i radości życia, dzieło sztuki zaś przechodzi liczne metamorfozy. Władysław Strzemiński, twórca unizmu w sztuce, sądzi, że zadaniem artysty jest organizacja nowego trybu życia, utylitarna realizacja dzieła, będąca wynikiem nowych form kultury industrialnej. Sztuka powinna służyć społeczeństwu, być jednocześnie koncepcją formalną, elitarną oraz jej realizacją utylitar-

¹ N. TIENG HIEN: *O znaczeniu śmierci sztuki*. Tłum. M. SZPAKOWSKA. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Red. S. MORAWSKI. T. 2. Warszawa 1987, s. 7.

ną, egalitarną. Sztuka nowoczesna w teorii Strzemińskiego odwraca się od idei luksusu życiowego i zdobnictwa; jej niejako nowym projektem staje się funkcja życiowa, tzn. organizowanie życia człowieka. Innowacyjnym terenem aktywności artystycznej jest więc dziedzina użyteczności społecznej, a działania artysty mają uwzględniać przemysł i produkcję. Rozwój gospodarczy zmusza bowiem artystę do przyjęcia nowych środków wyrazu, redukując pracę ręczną do minimum². Co istotne, momentem sprawdzającym działania artysty jest możliwość realizacji jego koncepcji w projektowaniu przedmiotów/obiektów użytkowych. Jednakże Strzemiński, jak wielu innych teoretyków sztuki tego okresu, wciąż pozostaje przy zamyśle artysty, dzieła sztuki i projektowania jako zwieńczenia artystycznego. Dzieje się tak dlatego, że artyści, mimo głoszenia diametralnych przemian czy nawet tez o zniesieniu sztuki, pozostają wciąż ściśle w jej kręgu.

W sztuce tego okresu podkreślany i wyeksponowany jest często jej społeczny kontekst. Artyści dążą do ingerencji w realne życie, a dotarcie do zwykłego, niewykwalifikowanego w dziedzinie sztuki odbiorcy staje się niejednokrotnie motywem przewodnim. W sztuce rozpoczyna się penetracja nowych, nieznanych do tej pory rejonów, ponieważ „otwarcie się na świat” jest główną inspiracją artystów tego okresu. Poszukiwanie nowych środków wyrazu nakierowuje ich uwagę m.in. na nowe materiały, nową technikę produkcyjną. Dążenie do zniesienia alienacji sztuki skutkuje próbami wyzwolenia z ciasnego artystycznego świata i wkracza w sferę użyteczności. Eksperymenty owocują coraz większym zainteresowaniem potencjałem maszyn i produkcji maszynowej, co w efekcie skupia energię artystów na rozwijającej się w symbiozie z przemysłem twórczości projektowej – dizajnie, i pozwala na powolny proces wyswabadzania się z zamkniętego kręgu sztuki. Mario Perniola zauważa, że „wyrok wydany na sztukę przez funkcjonalizm nie przewycięża sztuki ale ją znosi. Roszczenie do zastąpienia sztuki przez wzornictwo przemysłowe odbiera jej autonomię, rozszerzając totalnie właściwą stosunkom ekonomicznym heteronomię oraz sprowadzając działanie artysty do wyszukiwania odpowiednich środków do celów przyjmowanych bezkrytycznie [...] Funkcjonalizm, stawiający sobie wyspecjalizowane zadanie dostosowania formy do ustalonych abstrakcyjnie i kreślonych ilościowo funkcji, odbiera doświadczeniu artystycznemu charakter konkretny, całościowy

² W. STRZEMIŃSKI: *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2006, s. 111–120.

i jakościowy, jaki przynajmniej w sferze ideału – zachowało. Obezwładniony przez »dane faktyczne« tłumi zdolność wyobrażania sobie nowych kształtów życia, zamyka użytkownika w ramach zachowań stereotypowych, odmawia prawa do istnienia temu wszystkiemu, co jest obce oświeceniowemu racjonalizmowi. Czyni życie uboższym³.

Nie sposób jednoznacznie zgodzić się z tezą Pernioli dotyczącą wyroku wydanego na sztukę przez funkcjonalizm. Projektanci nie celują w zniesienie sztuki i zastąpienie jej swoją działalnością, przeciwnie – na początku chodzi im wyłącznie o pewne nowatorskie przeformułowania w założeniach sztuki, o jej wzbogacenie. Utożsamiają się oni z artystami, architektami – i zwykłe nimi są – stawiając przed sobą nowe zadanie wprowadzenia czynnika artystycznego i estetycznego w świat zwykłego masowego odbiorcy. Jednocześnie – i tu należy zgodzić się z Perniolą – muszą usytuować się po stronie racjonalnej „zasady rzeczywistości” i nie mogą zajmować się wyłącznie „czystą” sztuką. Nie jest to jednakże redukcja. Sztuka kształtuje dizajn, inspiruje go, otwierając się tym samym, przynajmniej teoretycznie, na produkcję, przemysłową realizację i użyteczność. Obydwie dziedziny zyskują, choć nie jest to czas ich odseparowania od siebie.

Funkcjonalizm w sztuce prowadzi do narodzin świadomego projektowania. Dizajn wyrasta ze sztuki jako próba jej swoistego (i udanego) przeformułowania oraz przezwyciężenia jej tradycyjnych wartości. Ale dążenia te są wtedy powszechnymi dążeniami awangardy. Artyści nawołują do realizowania (opozycyjnych względem tradycyjnej sztuki) kategorii kolektywizmu, racjonalizmu i standaryzacji. Również Herbert Read postrzega projektowanie nadal jako sztukę – abstrakcyjną, która cechuje się bezosobową formą, wyrafinowaną prostotą, redukcją i konstrukcją. Formy geometryczne ujawniają tu własną siłę wyrazu, niezależną od skojarzeń z rzeczywistością; dodatkowo są lepiej przystosowane do produkcji maszynowej. Artystom/projektantom modernistycznym nie chodzi bowiem o przystosowanie produkcji maszynowej do przebrzmiałych norm estetycznych (rękodziela), ale o stworzenie nowych form estetycznych dla nowych metod wytwarzania. Read sądzi – co jest niezwykle ważne – że istotą wyrobu o wartości artystycznej (i dizajnerskiej) jest właśnie forma; wytwarzanie polega na nadawaniu materiałowi formy, która przemawia do człowieka, oddziałując na niego

³ M. PERNIOLA: *Tezy o śmierci sztuki*. Tłum. A. KREISBERG. W: *Zmierzch estetyki...*, s. 46.

zmysłowo lub intelektualnie. Oczywiście forma, jak uważa Read, dotycząca przedmiotów użytkowych (funkcjonalnych) musi być podporządkowana funkcji, zachowując minimalizm, estetykę surowości, prawdę materiału, tak charakterystyczne dla sztuki modernistycznej. Sugeruje, że przedmioty użytkowe, o ile dotyczą sfery projektowania, posiadają wspólną podstawę z przedmiotami artystycznymi, ponieważ sztuki piękne i „sztuki użytkowe” mają te same korzenie i wyrosły jedynie z rozróżnienia sztuki humanistycznej i sztuki abstrakcyjnej, którego Read sam dokonuje. Humanistyczna – wyraża ludzkie ideały i przeżycia; abstrakcyjna – tworzy przedmioty, których forma oddziałuje na wrażliwość estetyczną. To, co istotne – sztuka abstrakcyjna przechowuje w formie nieskażonej formalną istotę sztuki (zarówno malarstwo, architektura czy instalacje, jak i przedmioty użytkowe), ale artysta jest tu jak naukowiec, zakotwiczony w empirii. „Przedmioty sztuki użytkowej, tzn. przedmioty zaprojektowane w zasadzie w celach użytkowych – oddziałują na wrażliwość estetyczną w sensie sztuki abstrakcyjnej”⁴. To oddziaływanie może być zarówno intuicyjne, jak i rozumowe, a forma przedmiotów użytkowych nie jest tylko sprawą proporcji konstrukcji, ale też czynników intuicyjnych. Rozumowa abstrakcja w sztuce, twierdzi dalej Read, stosuje się do reguł matematycznych i w ten sposób wyroby tworzone są z nieomylną precyzją. O proporcjach decyduje artysta/projektant. Jego zadaniem jest zastosowanie optymalnej proporcji do formy funkcjonalnej tworzonego przedmiotu. Konstruktor (inżynier) może być artystą abstrakcyjnym. Jednak, zauważa Read, najwyższe rodzaje sztuki abstrakcyjnej nie są wyłącznie czysto rozumowe – są one uzależnione od intuicyjnego (bardziej subtelnego) wyczucia formy.

Z rozważań Reada można wysnuć ogólny wniosek o specyfice działalności dizajnera, który tym różni się od inżyniera, że potrafi zaprojektować przedmiot z naddatkiem znaczeniowym, jako formę świadomie unikatową (przy czym unikatowość dotyczy tu pomysłu, idei, powielonej w materialnym wymiarze). Forma, zmaterializowana w przedmiocie użytkowym, podlega od początku XX wieku ciągłej ewolucji. Pierwotnie ewolucja ta przebiega w kierunku zwiększenia sprawności funkcjonalnej, aż do momentu, kiedy funkcjonalność przedmiotów jest na podobnym poziomie. Wtedy artysta/

⁴ H. READ: *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*. Tłum. J. CHOROSZUCHA. Warszawa 1964, s. 68.

projektant może wykorzystać swój potencjał w pełni; na scenę dizajnu wkacza bowiem forma jako istotny składnik. Tu też rozpoczyna się sfera „artystyczności” dizajnu, w której wartości formalne stają się kluczowe. Na wybór formy wpływa również ocena estetyczna. Stąd założenie, że dizajner musi mieć rozwiniętą estetyczną wrażliwość – tworzyć to, co podoba się lub powinno się podobać.

Mimo powszechnie przyjętego w projektowaniu modernistycznym postulatu Louisa Sullivana – „formy podążającej za funkcją”, z którym także zgadza się Read, on sam nie dostrzega, jak Perniola, zagrożenia ze strony funkcjonalizmu dla swobody twórczej artystów. Oczywiście, forma powinna być tak skonstruowana, by odpowiadała funkcji i była estetyczna, ale jest to nowe wyzwanie dla artysty/dizajnera – stworzyć syntezę wielu wytycznych w taki sposób, żeby forma zyskała miano unikatowej. Projektowanie jest skomplikowaną, artystyczną czynnością, w której sposób operowania tworzywem jest sam w sobie wyjątkowy. Dizajner potrafi osiągnąć maksimum ekonomii środków praktycznych przy najwyższym stopniu niezależności; potrafi połączyć potrzeby ludzi z prawami naukowymi i wymogami estetycznymi. **Jest to niejako odrębny typ twórczości.** Jeśli forma nie ma nic wspólnego z funkcją przedmiotu, zauważa Read, mamy do czynienia ze sztuką typowo humanistyczną (np. dzban w kształcie nosorożca, dom w kształcie fortepianu).

Formułując konkluzję w odniesieniu do założeń Readowskich, mamy do czynienia z interesującą, nowatorską i bardzo współczesną wizją tego, kim jest dizajner i czym jest dizajn. Kluczowe jest myślenie abstrakcyjne, wynikające z rozwoju naukowego, technologicznego i cywilizacyjnego, ale na gruncie typowym dla sztuki. Ten nowy rodzaj sztuki, w połączeniu ze sferą funkcjonalności przedmiotu/obiektu, wydobywa równie nowy obszar – projektowania estetycznego. Read zdaje się również nie przywiązywać wagi do niejednoznaczności podziału na sztukę humanistyczną i abstrakcyjną. Skoro istnieje malarstwo abstrakcyjne, to teoretycznie możemy także mówić o dizajnie humanistycznym. Wydaje się, że funkcja jest tu istotnym elementem podziału. Granica między sztuką humanistyczną i abstrakcyjną jest zatem dość płynna i to raczej cel, a nie środki wyrazu, plasuje ją po jednej lub drugiej stronie. Z tego względu też Read nie dostrzega opozycji między pięknem a funkcją. Potrzeby funkcjonalne, choć utrudniają tworzenie, stanowią konieczne elementy, z których artysta/projektant może preparować rozmaite odmiany form. Piękno nie jest jakkolwiek wytyczną, ale nie jest także

przeszkodą. Zadaniem dizajnera jest bowiem również estetyczne sprostanie rzeczywistości, w której żyje i funkcjonuje człowiek.

Fascynacja „nową epoką maszyn”, które nie tylko zastępują pracę rąk ludzkich, ale też wykonują przedmioty najbardziej adekwatne do epoki, pobudza artystów do eksploracji nowych terenów – terenów projektowania (estetycznego). Maszyny dają bowiem całkiem nowe możliwości realizacji pomysłu, jak również potrafią „badać” te możliwości w sposób naukowy. Dizajn jest też formą komunikacji wizualnej (artystycznej i estetycznej) i wyrasta w dużej mierze – dosłownie – z zainteresowania nowymi środkami komunikacji: tramwajami, parowcami, lokomotywami, samochodami, oddającymi ducha epoki: dynamizm, ruch, szybkość, zmienność. „Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! – zauważa Filippo Marinetti. Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od *Nike z Samotraki*”⁵. Nowe możliwości twórcze rodzą się z zachwyty nad maszynami i ich możliwościami realnego wpływu na świat człowieka. Być może również sytuacja ta jest bodźcem do coraz częstszego opowiadania się artystów po stronie użyteczności, realnego użytku, jaki można zrobić ze sztuki. Mają oni świadomość, że aby ten postulat zrealizować, należy przede wszystkim przełamać paradygmat sztuki. Jest to zatem moment „pęknięcia” w obrębie samej sztuki, dzięki któremu część artystów może przepoczwaczyć się w projektantów.

Założenia futurystów, ujęte lakonicznie jako trzy razy M: miasto – masa – maszyna, świetnie ujmują wartości związane z rozwojem społecznym, nowym spojrzeniem na przekształcenia techniczne i komunikacyjne. Artyści modernistyczni dążą do tego, by sprostać tym przeobrażeniom, jednakże często poprzestają na postulatach. Natomiast bardziej egalitarni, społecznie zaangażowani ówczesi „Readowscy artyści abstrakcyjni” – dizajnerzy, zaczynają brać czynny udział w tworzeniu się nowych miast, nowej infrastruktury, komunikacji. Praktyki dizajnerskie zatem zostają też niejako wymuszone przez prężnie rozwijające się miasta i stanowią próbę „estetycznego” sprostania nowej, skomplikowanej rzeczywistości. Jak pisze Tadeusz Peiper:

⁵ F.T. MARINETTI: *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 147.

„[...] wytwarzał się stan waśni wewnętrznej między upodobaniami człowieka, które bardzo wolno ulegają ewolucji, a miastem, które zmieniało się bez przerwy”⁶. Artyści odkrywają nowe prawa w sztuce, które postrzegają jako powszechnie obowiązujące. „Cała twórczość przemysłu i wszelkich mechanizmów stworzonych przez człowieka uzależniona jest od wytycznych geometrii”⁷, zauważa Fernand Leger. Celem staje się użyteczność jako forma zakorzenienia nowej sztuki w życiu zwykłego człowieka. By tak się jednak stało, należy przedmiotom do tej pory artystycznym nadać wartość funkcjonalną, użytkową. Funkcjonalność przedmiotu prowadzi do szeroko zakrojonych działań, jego intensywnego i permanentnego ulepszania według wytycznych wewnętrznej logiki funkcji i celu, którą wcześniej artyści/dizajnerzy muszą zgłębić. Nie przeszkadza im w tych zamierzeniach estetyka. Funkcja (np. u Legera) nie przekreśla piękna, przeciwnie – wewnętrzna celowość ukazuje piękno, a maszyna pobudza wyobraźnię projektanta do tworzenia form coraz lepiej odpowiadających funkcji. Tu znajduje również uznanie wartości doskonałości – ulepszać zgodnie z wytycznymi parametrami, eksperymentować, by tworzyć przedmioty „idealne”, modelowe, niezbędne człowiekowi, a przy tym estetycznie zadowalające.

Podobnie myśli Le Corbusier, kiedy mówi o pracy porządkującej projektanta dążącego do maksymalnej oszczędności środków w osiągnięciu celu. „Mechanizacja współczesna zdaje się tworzyć rzeczy krańcowo odległe, od tego, co człowiek znał i praktykował dotychczas. Powstało przekonanie, że w ten sposób oddalono się od wytwórczości naturalnej i że podjęto produkcję w sposób dowolny; nasza epoka ubolewa nad przestępstwami mechaniki! Nie dajmy się wprowadzić temu w błąd, jest to całkowita pomyłka: maszyna z większą niż kiedykolwiek ścisłością zastosowała fizyczne prawa struktury świata”⁸. Racjonalizm i tym samym funkcjonalizm Le Corbusiera sięgają na prawdę daleko. „Dom jest maszyną do mieszkania”⁹, twierdzi i zdaje się w to wierzyć. Optymalnie funkcjonalne mieszkanie, dla standardowego „nowego” człowieka o racjonalnych potrzebach – oto idea na miarę modernistycznego

⁶ T. PEIPER: *Miasto. Masa. Maszyna*. Dostępne w Internecie: <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=peiper> [data dostępu: 20.05.2015].

⁷ F. LEGER: *Estetyka maszyny*. W: *Artyści o sztuce...*, s. 217.

⁸ LE CORBUSIER: *Puryzm*. W: *Artyści o sztuce...*, s. 225.

⁹ LE CORBUSIER: *Oczy, które nie widzą...* W: *Artyści o sztuce...*, s. 233.

projektanta. Le Corbusier, dla którego „rozpoczęła się wielka epoka”¹⁰, stara się pomijać to, co plasuje się poza porządkiem, regułami, standardem i racjonalizmem. Dla niego styl epoki to nieubłagalny proces, wynikający z powszechnej produkcji i mechanizacji. Sztuka zostaje zaprzęgnięta, by służyć nowej rzeczywistości i jej wymaganiom: wspomagać konstrukcję samolotu, samochodu, maszyny do pisania – tego wszystkiego, co poprawia jakość życia człowieka, co zarówno sprzyja jego aktywności, jak i pozwala mu odpocząć po ciężkim dniu. Konkretnego człowieka Le Corbusier zastępuje człowiekiem modelowym, wyidealizowanym, zgodnym z projektem nowoczesnego, standardowego życia. Nowa rzeczywistość potrzebuje specjalistów z „nowymi” kwalifikacjami – projektantów, potrzebuje zorganizowanych narzędzi i metod, a nie kaprysów i uwodzenia, jakie proponuje „czysta” sztuka. Tylko nowe narzędzia i nowe metody twórcze mogą doprowadzić do harmonii społecznej. „Nadeszła godzina budowy, nie igraszek”¹¹, konkluduje Le Corbusier, co więcej – należy sobie uświadomić, że projektowanie jest sztuką, w której nie chodzi o popularność ani luksus, ale o samo – jak mawia – podstawowe pożywienie. Jest to pożywienie strawne dla każdego człowieka, przy czym jego walory docenić może jedynie ktoś o wyrafinowanym podniebieniu i wiedzy, elita, która wyedukuje resztę. Podobnie jak w koncepcji Platona Le Corbusier przyjmuje, że tylko filozofowie (tu: projektanci) są w stanie zrozumieć, iż harmonia jest podstawą funkcjonowania w świecie, w którym reguły i proporcje tworzą jedność: prawdy – dobra – piękna. Te trzy wartości są ze sobą ściśle powiązane, dlatego też projektowanie to nauka, etyka i estetyka w jednym. Echo idei wyznawanych przez Le Corbusiera i innych projektantów tego okresu do dziś pozostaje słyszalne.

Artyści modernistyczni, projektanci rzeczywistości tamtych czasów, wartości artystyczne i estetyczne dostrzegają w formie, nawet jeśli jest ona podporządkowana funkcji. Często twierdzą, że „pojęcie piękna nie zostało wyrugowane, ale zmienione: im funkcjonalnie bogatsze są obiekty/przedmioty, w tym większym stopniu stanowią systemy otwarte i zmienne – są »piękniejsze«”¹². „Piękniejsze”, ponieważ oparte na proporcjach, symetrii i harmonii.

¹⁰ LE CORBUSIER: *Z programu „Esprit Nouveau”*. W: *Artyści o sztuce...*, s. 232.

¹¹ LE CORBUSIER: *Oczy, które nie widzą...*, s. 234.

¹² H. VAN LIER: *Préface*. In: *Qu'est-ce que le design?* [Catalogue de l'exposition «Le design. Joe C. Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Panton, Roger Tallon»,

Dawne formy mają zostać zniesione – dawne wartości i założenia, jednakże nie estetyka, która musi na nowo zmierzyć się z rzeczywistością i wytworzyć nowe jakości, zakotwiczone w realnym świecie. Ruchy awangardowe chętnie podejmują to wyzwanie, często przyswajając sobie nowy, modny żargon, wskazujący na zaangażowanie twórcze artystów w życie. Jak ironizuje Osip Brik: „Istnieją malarze, którzy [...] zamiast »kompozycja« używają słowa »konstrukcja«, zamiast »malować« – »kształtować«, zamiast »tworzyć« – »budować«. Ale malują ciągle to samo: obrazeczki, pejzażyki, portreciki”¹³. Jednakże, mimo sarkazmu Brika, cytat ten obrazuje nastroje twórcze początku XX wieku, będące jednocześnie nastrojami rewolucyjnymi, choć być może często tylko na pokaz. Artyści chcą zmieniać rzeczywistość, przy czym niejednokrotnie zmiana ta dotyczy wyłącznie rzeczywistości artystycznej, a nie społecznej.

Jednymi z pierwszych, dosadnie wyrażającymi nowe tendencje i idee sztuki w służbie rzeczywistości, są dadaści. Twórcy „antysztuki” odrzucają sztukę dawną i uznają ją za niepotrzebną. Nie chcą dłużej hołdować tradycyjnym wartościom estetycznym, uważając je za narkotyk umacniający dotychczasowy mieszczański porządek społeczny. Najlepszym przykładem tego typu podejścia są *ready-mades* Marcela Duchampa, przedmioty gotowe, masowo produkowane: *Fontanna*, *Koło rowerowe* czy *Suszarka do butelek*.

Są to przedmioty użytkowe, wciągnięte przez artystę w kontekst sztuki, by ukazać jej indolencję z jednej strony i jej otwartość – z drugiej. Wyzwaniem dla sztuki staje się nowa rzeczywistość, jednakże to właśnie obszar dizajnu, projektowania estetycznego realnie się z nią mierzy. Artyści modernistyczni optują za „nową sztuką”, a właściwie nowym typem twórczego zaangażowania artystycznego w codzienność, w którą można ingerować również za pomocą rozwoju technologicznego. Twórczość łączy się tu z inwencją, wynalazczością, eksperymentem, racjonalnością i wyobraźnią. Stary paradygmat estetyczny nie sprzyja nowym poszukiwaniom i określeniom. Jak można przeczytać w manifestie dadaistycznym, „Sztuka pod względem techniki i kierunku zależy od czasu, w którym żyje, a artyści są wytworami swej epoki.

tenué à Paris au Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, du 24 octobre au 31 décembre 1969.] Paris 1969. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

¹³ O. BRIK: *Do przemysłu! W: Artyści o sztuce...*, s. 320.

Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tyśięczne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że uległa wstrząśsom ostatnich tygodni”¹⁴.



M. DUCHAMP: *Fontanna*

Dadaizm promuje nową rzeczywistość, wymagającą przewartościowania na każdym polu, jednakże jako nurt artystyczny istotne zmiany wdraża przede wszystkim w obszarze sztuki i estetyki, a nie życia. Dadaści tworzą przedmiotów funkcjonalnych/użytecznych, ale to właśnie życie, jego strumień wskazują jako wyzwanie dla nowego artysty, który powinien się w nim znaleźć i sprostać mu, a nie tylko przyglądać się. Materia zaś jest sprawdzianem twórczym, stąd należy ją ujarzmić, nadać formę będącą odzwierciedleniem nurtu życia. Mimo że dadaizm pozostaje w kręgu swobodnej twórczości, nieskażonej utylitarными celami, idee, które głosi, są typowe dla epoki i rewidują także podstawy tej „sztuki”, która musi sprostać regułom rzeczywistości – dizajnu. *Dada* bowiem, jak twierdzą dadaści, jest „stanem

¹⁴ *Manifest dadaistyczny. W: Artyści o sztuce..., s. 292.*

umysłu”¹⁵ gotowego do zmian, przeobrażeń twórcy, burzącego stary ład, by na tym miejscu wzniesić nowe konstrukcje.



M. DUCHAMP: *Koło rowerowe*

Maksymalne skupianie się na budowaniu nowej rzeczywistości, konstruowaniu obiektów (z naciskiem na ich funkcjonalność) doprowadza do nieco paradoksalnej sytuacji, w której przedmiotom poświęcona zostaje ogromna uwaga, służąca ich pełnej kontroli, w tym także ich ściśle jednoznacznej formie użytkowania. Projektant skupia się na tworzeniu, nacisk jednak kładzie na materiał, formę, funkcję. Twórczość modernistyczna jest arbitralna, apodyktyczna, narzucająca odbiorcy/użytkownikowi uniwersalne idee.

¹⁵ Tamże, s. 296.

Uwaga projektanta koncentruje się na powstającym przedmiocie/obiekcie jako formie zwieńczającej owe idee i narzędziu, za pomocą którego można je wcielać w życie. Joseph Kosuth zauważa, że „Modernizm jest kulturową ideologią przemysłowego kapitalizmu. Jako proces kształtuje on zarówno nowoczesną naukę, jak i nowoczesną sztukę. Zarówno jedna, jak i druga charakteryzowane są poprzez ahistoryczny, metafizyczny sposób oglądu ludzkiego życia w świecie [...] Opis zaczyna się więc wtedy, kiedy przedmioty zewnętrzne odczuwane są jako wyobcowane z ludzkiej działalności i zaczynają traktowane być jako statyczne rzeczy same w sobie”¹⁶. W istocie, celem artystów/projektantów modernistycznych jest wpisanie przedmiotu bardziej w przestrzeń, której ma część stanowić (i którą ma zwieńczać), niż w życie człowieka. Twórcy, czy to artyści, czy szerzej – projektanci (jest to czas, w którym ta różnica nie jest wyeksponowana, jako że artyści dążą do tego, by być projektantami nowej rzeczywistości), hołdują też Kartezjańskiemu założeniu zdyscyplinowanego, metodycznego budowania od podstaw. Fundamentem jest szeroko rozumiana twórczość, zwieńczenie zaś odnaleźć można zarówno w sztuce, jak i w dizajnie. Istotny bowiem jest cel twórczości, któremu zostaje ona podporządkowana.

Echo myśli Kartezjusza odnaleźć można również w pokłonie oddanym naukom ścisłym, szczególnie geometrii. „Sztuka nasza należy do epoki wiedzy ścisłej, zauważa El Lissitzky, posługujemy się metodami tej epoki – analizujemy”¹⁷. W sukurs tego rodzaju twórczości idą maszyny, działające precyzyjnie, z matematyczną dokładnością. „Narodziny maszyny są początkiem rewolucji technicznej, która niszczy rzemiosło i staje się sprawą decydującą dla współczesnego wielkiego przemysłu. W czasie jednego stulecia, na skutek nowych systemów technicznych produkcji uległy przekształceniu wszelkie zjawiska życiowe. Dzisiejsza technika zrewolucjonizowała nie tylko rozwój społeczny i gospodarczy, ale również estetyczny”¹⁸, konkluduje El Lissitzky. Artysta chcący sprostać swoim czasom musi wziąć pod uwagę w swojej twórczości różnego typu czynniki: społeczny, estetyczny, polityczny itd. Posiada jednak swobodę wyboru, na który z nich chce położyć nacisk. Dlatego też nie wszyscy artyści stają się projektantami, ale koncepcje artystyczne powinny

¹⁶ Cyt. za: G. DZIAMSKI: *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa 1984, s. 99.

¹⁷ EL LISSITZKY: *Podbudowa. W: Artyści o sztuce...*, s. 345–346.

¹⁸ Tamże, s. 344.

być w tym czasie na tyle uniwersalne, by mogły znaleźć swoje zwieńczenie w zaprojektowanych i użytkowanych przedmiotach/objektach.

Nowe wyzwania rzeczywistości pociągają za sobą artystów, którzy tylko siebie postrzegają w roli potrafiących im sprostać w szerokim kontekście. W twórczości nowego typu chodzi przede wszystkim o stworzenie nowej estetyki, która mogłaby udźwignąć ciężar produkcji przemysłowej, jednocześnie nie podporządkowując się jej. Pierwsze, z czym zrywają w związku z tym moderniści, to dekoracja, ornament. Znana pozycja Adolfa Loosa *Ornament i zbrodnia...* ukazuje ówczesne podejście do zdobienia czy szerzej – sztuki stosowanej, użytkowej. Jakości estetyczne mają konsekwentnie wynikać – twierdzi Loos – ze stworzonej formy i z wybranego materiału, nie zaś z dodatkowego upiększania. Jeszcze raz Platońskiej triadzie, którą jest prawda – dobro – piękno, zostaje złożony pokłon. Przedmioty powinny ukazywać ducha czasu (poprzez materiał, formę). Dla nowych materiałów należy odnaleźć nową formę, oddającą ich prawdę i piękno, zdobienie natomiast jest naddatkiem hołdującym przebrzmiałym wartościom. Ludzi – mówi dalej Loos – nie powinno się oszukiwać wymyślną, dekoracyjną formą, która nie podąża za funkcją. Również imitacje, jako rozbieżne z prawdą i tym samym nieetyczne, są niedopuszczalne. Materiał i forma mają wywoływać pożądane wrażenie i nastrój. Oto zadanie dla współczesnego, zakotwiczonego w kontekście kulturowym projektanta (bycie inżynierem to za mało), który powinien skupić się także na celu i emocjach. „Wrażenie, jakie zamierza wyrzeć na widzu – czy będzie to strach, czy przerażenie, jak w sali tortur, bojaźń boża, jak w kościele, głęboki szacunek przed władzą państwową, jak w budynku rządowym, pietyzm, jak przy grobie, poczucie bycia u siebie, jak w budynku mieszkalnym, wesołość, jak w knajpie – te wrażenia i uczucia wywołują materiał i forma”¹⁹. Odpowiednie ich zastosowanie jest zadaniem dla projektanta. Przeznaczenie obiektu/przedmiotu jest bowiem najistotniejsze. Kształt należy wyprowadzić z właściwości materiału. Podobnie uważa Strzeмиński – że logika przeznaczenia przedmiotu oraz logika praw materiału doprowadzają w efekcie do powstania nowych form użytkowych. „Prawda materiału” jest tu najistotniejszą kwestią i dopiero z niej powinna rodzić się forma. „Wiemy, że z każdego materiału możemy wydobyć niezliczoną ilość

¹⁹ A. Loos: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Tłum. A. BERNIS. Warszawa 2013, s. 99.

dowolnych kształtów, pisze Strzeмиński, lecz wśród tych wielu kształtów mało znajdziemy takich, w których by się wyrażały właściwości materiału; takich, których kształt zewnętrzny byłby wyrazem struktury materiału. Twardość, ostrość i przezroczystość szkła wymagają innych kształtów dla swego uzewnętrznienia niż np. żelazo lane lub drzewo. Struktura włóknista drzewa i warunki jego wytrzymałości wymagają obróbki wzdłuż włókien i pokazania warstw drzewnych”²⁰. Artysta jest naukowcem poszukującym prawdy. Ornament zaś jest fałszem (materiału) i jako taki jest niezgodny z wiedzą oraz nowo powstającą wrażliwością estetyczną.

Obowiązkiem projektanta modernistycznego (w przeciwieństwie do artysty) jest nie tylko samo projektowanie, ale również przemyślenie potrzeb człowieka (zestandaryzowanego), ze wszystkimi tego konsekwencjami. W tych zadaniach forma jest istotna, ale funkcja – nadrzędna. Inaczej – na czym by polegała rola projektanta, pyta Loos i podobnie jak Le Corbusier nawołuje do społecznego zaangażowania w podnoszenie jakości, gdzie wielość, wspólnotowość przedkładana jest nad indywidualizm, funkcja nad stylizację: „Chce samego materiału i wykonania, które najlepiej służy celowi przedmiotu”²¹, twierdzi Loos. Dobra jakość, funkcjonalizm i oszczędność środków – oto jego wytyczne, a prostota i „prawda materiału” to najważniejsze jakości. Nie wynikają one z nowego gustu estetycznego, lecz z postępu w nauce, technice i sztuce. „Ewolucja kultury jest równoznaczna z usunięciem ornamentu z przedmiotów użytkowych”²². Loos stanowczo wypowiada się przeciw wszelkim ozdobom i zgodnie z duchem purystycznym nie może znieść jakiegokolwiek imitacji: brzozy przemalowanej na kolor dębu, papierowej tapety sprawiającej wrażenie drogiego materiału czy płyty pilśniowej aspirującej do „bycia drewnem”. Problem nie tkwi jednak w materiale, lecz w guście wykonawcy (i ewentualnie użytkownika). Stąd wynika założenie, które wciąż jest aktualne dla dizajnerów: nie ma dobrego czy złego materiału, chodzi o uczciwość, cel, przeznaczenie przedmiotu i kontekst historyczny. Dla Loosa – modernisty, ozdobą kuchni jest przede wszystkim czystość, a nie dodatkowe dekoracje. Jakości estetyczne dotyczą głównie przeznaczenia przedmiotu i związane są z jego doskonałością. Paradoksalna jest zatem

²⁰ W. STRZEMIŃSKI: *Wybór pism estetycznych...*, s. 35.

²¹ A. LOOS: *Ornament i zbrodnia...*, s. 211.

²² Tamże, s. 136.

według architekta sytuacja, w której jakości te naruszają funkcjonalność przedmiotu. Tworzenie, projektowanie zgodne z duchem czasu wymaga, aby sprzęty, przedmioty były przede wszystkim praktyczne i funkcjonalne.

Jednocześnie nie można zapominać, że dizajn od swych początków służy człowiekowi, ma wymiar zarówno społeczny, jak i komercyjny, więc również powinien podobać się współczesnym, o czym wiedzą już projektanci modernistyczni, choć interpretują to na swój ideologiczny sposób. Ponieważ człowiek lubi otaczać się „estetycznymi” przedmiotami, ktoś (projektant) musi sprawować kontrolę nad gustem społeczeństwa i jakością przedmiotu/obiektu, edukować estetycznie. Według Loosa, Le Corbusiera oraz innych ówczesnych projektantów estetyczna rzeczywistość człowieka powinna być konsekwentnie i metodycznie zaprojektowana w każdym szczególe tak, by można było dostrzec płynne, harmonijne przejście od jednej sfery życia do drugiej: „[...] marynarka i szafa powinny sobie odpowiadać”²³ – twierdzi Loos – zarówno pod względem surowca, technologii, jak i formy. Nie inaczej uważa Le Corbusier, sądząc, że stylu epoki należy szukać w powszechnej produkcji, a nie w nielicznych ozdobnych wytworach²⁴. Mechanizacja zrodziła nowego ducha estetyzacji, choć zrozumieć to mogą (na razie) tylko elity. Te elity to przede wszystkim artyści i projektanci, których zadaniem jest tworzenie dla zwykłego człowieka, również po to, by go kształcić, edukować i rozwijać. „Robotnik i intelektualista [...] każdego dnia używają wspaniałych skutecznych narzędzi naszej epoki, lecz nie potrafią korzystać z nich u siebie w domu”²⁵. Do projektantów, pisze Le Corbusier, należy zmiana tej sytuacji, nauczanie człowieka korzystania ze zdobyczy nowoczesności w codziennym życiu.

Dizajn jako szeroko rozumiane „projektowanie rzeczywistości”, z komponentem estetycznym, zawiera już u początków XX wieku idee: stylu życia, codzienności, stosunku człowieka do świata. Nad realizacją owych idei pieczę chcą sprawować projektanci. Marta Leśniakowska potwierdza te założenia, pisząc, że ideałem estetycznym dla Le Corbusiera był „nagi mężczyzna, który jako reprezentacja Nowego Człowieka jest pozbawiony uczucia wstydu,

²³ Tamże, s. 185.

²⁴ Zob. LE CORBUSIER: *L'Esprit nouveau*. W: TENŻE: *W stronę architektury*. Tłum. T. SWOBODA. Warszawa 2012, s. 133.

²⁵ LE CORBUSIER: *Architektura albo rewolucja*. W: TENŻE: *W stronę architektury...*, s. 299.

i to dla niego mają powstać domy seryjne o wielkich przeszklonych ścianach i białych purystycznych wnętrzach z higienicznymi, ażurowymi meblami, które zaprojektowane w zgodzie z corbusierską teorią wyposażenia miały kojarzyć się ze szpitalem, laboratorium, salą gimnastyczną i klasztorem. [...] Nagi mężczyzna wśród nagich ścian jako ideał estetyczny i etyczny²⁶. Cytat ten ukazuje podejście projektantów modernistycznych do człowieka – jest ono zgodne z wizją (utopijną) współczesnego życia, a nie z realnymi potrzebami ludzi. Dizajnerzy na początku XX wieku, zgodnie zresztą z założeniami modernizmu, chcieli zmieniać ludzi i ich postrzeganie świata, ulepszać życie, czynić je (mierząc wszystkich swoją miarą) wygodniejszym, estetyczniejszym, wprowadzając elementy zaawansowane technologicznie, artystyczne. Wszystko to próbowali wdrożyć zgodnie z przyjętymi wytycznymi modelowego człowieka, który będzie się uczył w odpowiednio zaprojektowanym środowisku czerpania racjonalnej przyjemności z „nowoczesności”. Skłaniając się ku rozwinięciu myśli Le Corbusiera, można przyjąć, że zadaniem projektanta jest zakotwiczenie technologii w kontekście kulturowym tak, by nowo powstałemu przedmiotowi/obiektowi nadać znaczenie, niejako zhumanizować – uczłowieczyć. „Uczłowieczenie” to jednak dalekie jest od „realnego człowieka”, projektant decyduje tu bowiem, kim współczesny człowiek powinien być, jakie powinien mieć potrzeby, pragnienia i zamiary.

Projektanci modernistyczni wierzą, że poznając i realizując standardy, ludzkość może zbliżyć się do doskonałości, której najlepszym przykładem jest maszyna: parowiec, samochód, samolot, biurowiec, a w przyszłości być może także mieszkanie, a w nim – nowy człowiek. Standard bowiem to niezbędny porządek w ludzkiej pracy, ład i harmonia. Nie powstaje on arbitralnie, lecz w sposób umotywowany i logiczny, na wskroś racjonalny, oparty na wiedzy naukowej²⁷. Stworzyć standard, według Le Corbusiera, oznacza wyczerpać wszystkie praktyczne i naukowe możliwości, dostępne w danym czasie, skonstruować model odpowiadający funkcjom, maksymalnie efektywny przy użyciu minimum środków, form itp. I tak np. samochód (do dziś) pełni prostą funkcję (jazda) i realizuje złożone wymagania (wygoda, trwa-

²⁶ M. LEŚNIAKOWSKA: *Oczy Le Corbusiera*. W: LE CORBUSIER: *W stronę architektury...*, s. 34.

²⁷ Zob. LE CORBUSIER: *Oczy, które nie widzą*. W: TENŻE: *W stronę architektury...*, s. 171.

łość, wygląd, prestiż). Rywalizacja prowadzi do ciągłych ulepszeń – nie tylko technologicznych, ale i estetycznych. Przeznaczenie przedmiotu/obiektu jest najistotniejsze (funkcja), reszta (forma) powinna za nim podążać. Podobnie jak samochód mieszkanie w XX wieku staje się obiektem godnym myśli projektanta przede wszystkim ze względu na realizację idei standaryzacji, masowej produkcji, ale także z uwagi na kumulację w jednej przestrzeni niemalże całej rzeczywistości egzystowania jednostki. Projektując mieszkanie i to, co się w nim znajduje, można edukować ludzi niejako „od środka”, zmieniać ich nawyki, styl życia, gust. Dzięki standaryzacji obniżają się koszty, dzięki standardowemu wyposażeniu wewnątrz zmienia się człowiek.

Maszyna usprawnia projektowanie, jest narzędziem tworzenia. Forma przedmiotów użytkowych (standardowych, masowych) polega na jej odpowiedniości do funkcji. Moderniści nie tyle przekreślają stylizację w dizajnie, ile traktują ją jako pewnego rodzaju fanaberię artystyczną. Louis Sullivan w *Ornament in Architecture* z 1892 roku mówi: „[...] ozdoba jest jedynie luksusem, nie zaś koniecznością”²⁸. Zdobyczne nauki, techniki, nowe materiały, nowe sposoby obróbki rozszerzają zakres możliwości twórczych, które należy eksponować, a nie zakrywać dekoracją. Nawet barwa posiada swoją funkcję, barwa „to żywioł, podobnie jak szkło i żelazo”²⁹, twierdzi Theo van Doesburg. Jest nieodłączną własnością przedmiotów, należy zatem zgłębić jej właściwości, wpływ na postrzeganie kształtu i powierzchni. Wizualność wymaga namysłu i analizy. Sztuka penetruje tę dziedzinę, by móc następnie wykorzystać wyniki tych badań w przestrzeni przedmiotów i obiektów użytkowych. W tym znaczeniu sztuka staje się laboratorium dla potrzeb dizajnu.

Jest to więc czas eksperymentów twórczych, które mogą zostać przeniesione również na obszar użyteczności. Kazimierz Malewicz, mimo swych *stricte* artystycznych inklinacji, także poddaje teoretycznej analizie celowość przedmiotu, dochodząc jednakże do wniosku, że celowość rzeczy nie jest wynikiem racjonalnej, analitycznej myśli, ale odczucia. Poznanie celowości jest zatem utopią, ale też nieustannym dążeniem współczesnego człowieka. Efektem tego dążenia jest projektowanie zbędnych, według Malewicza, „przedmiotów celowych”, które szybko dezaktualizują się i wychodzą

²⁸ L. SULLIVAN: *Kindergarten Chats*. New York 1947, s. 187.

²⁹ *Co to jest konstrukttywizm? W: Artyści o sztuce...*, s. 387.

z mody, ponieważ nauka i technika wciąż się rozwijają³⁰. Projektant jednak niestrudzenie podejmuje próby przedstawienia celowości – idei doskonałości, którą chce zaprezentować i zrealizować w konkretnym przedmiocie. Doskonałość jako taka jest bowiem nierozzerwalnie złączona z racjonalną celowością przedmiotu. Malewicz mimowolnie wskazuje tu na istotny problem projektowania modernistycznego: dążenie do przedstawienia doskonałości w projektowaniu zastępuje niejako dążenie do ukazania nieskończoności w sztuce. Nie ma praktyki bez wcześniejszego teoretycznego namysłu, jednakże modernistyczni projektanci (Walter Gropius, Le Corbusier, El Lissitzky czy Piet Mondrian) podejmują próby zarówno racjonalnego namysłu, jak i formalnego sprostania idei doskonałości w jej funkcjonalnym, praktycznym wymiarze (np. krzesło Gerrita Rietvelde). Można przyjąć, że doskonałość staje się tu celowym ograniczeniem nieskończoności, umownym wydzieleniem i domknięciem przestrzeni, która jednakże znajduje swą potencjalną kontynuację poza przedmiotem (np. meble będące odbiciem rozszerzających się konstrukcji geometrycznych). Malewicz jako artysta poszukuje w innych obszarach, pozafunkcjonalnych, nie mniej ważnych jednak dla dojrzewającej i kształtującej się teorii dizajnu, wskazując na nieprzystawalność owych przedstawionych, „uprzedmiotowionych” idei (doskonałości, nieskończoności) do realnego świata. Podobnie jak Immanuel Kant przyjmuje, że nie ma możliwości, aby idee mogły znaleźć zwieńczenie w zmysłowym przedstawieniu³¹. „Odczucie funkcji siedzenia, stania, biegu są odczuciami przede wszystkim plastycznymi, zauważa, odczucia te powodują powstanie odpowiednich »przedmiotów użytkowych«, a również w istotny sposób wpływają na ich kształt. Krzesło, łóżko, stół nie są »celowo ukształtowanymi przedmiotami«, ale postaciami odczuć plastycznych”³². Przemyslenia te znajdują kontynuację i ukoronowanie w projektowaniu okresu postmodernizmu.

Eksperymenty formalne, podejmowane niestrudzenie przez twórców modernistycznych, nie ograniczają się wyłącznie do sztuki, ale obejmują każdą dziedzinę z nią powiązaną. Podczas kiedy w sztuce twórczy nacisk może być położony na teoretyzowanie, ekspresję, formę czy komunikat artystyczny, charakterystyczne dla awangardy, dizajner musi w kolejnych krokach przejść

³⁰ Zob. K. MALEWICZ: *Suprematyzm*. W: *Artyści o sztuce...*, s. 360.

³¹ Zob. I. KANT: *Krytyka czystego rozumu*. Tłum. R. INGARDEN. T. 2. Kraków 1957, s. 22.

³² K. MALEWICZ: *Suprematyzm...*, s. 360.

do sedna – uniwersalnej praktyki, niejako sprawdzającej teorię. Technicyzacja stawia przed twórcami nowe wyzwania. Artyści eksperymentują z nowymi tworzywami – szkłem, żelazem, masą ceramiczną, kamieniami półszlachetnymi, i nawet jeśli sami nie interesują się użytecznością oraz funkcjonalnością tworzonych przedmiotów, często ją postulują. To dzięki twórczości artystycznej może na początku XX wieku wyodrębnić się pole dizajnu. Sztuka modernistyczna, awangardowa ze swoimi dążeniami wymusza zatem również powstanie nowego obszaru działań badawczych, dotyczących codzienności. „Awangarda jest stale w ruchu, w natarciu, idzie naprzód i pociąga za sobą innych. Forsuje etapy, ma w sobie coś ze zdobywczości dawnych wojennych wypraw i żaru rycerskich krucjat. Jak one też daje uprzywilejowanie i szansę młodości, nowym wchodzącym w życie kohortom pokoleniowym, torującym drogę nowemu wiekowi, epoce, cywilizacji”³³. Tą nową zdobyczą jest z pewnością obszar estetycznego projektowania rzeczywistości we wszystkich sferach i estetycznej kontroli nad kulturowym środowiskiem człowieka. Wyrasta on z pragnienia, by sztuka stała się praktyczna. W końcu artyści/projektanci to „straż przednia” dążąca do przebudowy porządku społecznego. Wprowadzenie nowego ładu estetycznego, i tym samym społecznego, w sferze dizajnu realizowane jest poprzez wizję projektowania holistycznego „od łyżeczki do miasta”, w którym nie ma rozgraniczenia na to, co artystyczne, i to, co użytkowe. Tak jak sztuka zawiera elementy świata codziennego, choć raczej jako cytat z rzeczywistości³⁴, tak świat codzienny zawiera elementy sztuki.

Dizajnerzy modernistyczni poprzez idee projektowania holistycznego tworzą broń „dalekiego rażenia”, której zadaniem jest przede wszystkim kontrola estetyczna, prowadząca następnie do zmian i przeobrażeń społecznych. Nie trudno wyciągnąć z tego wniosek, że „estetyka” dizajnu modernistycznego jest pochodną ładu, porządku, standardu, doskonałości, ale i nadzoru, który to w postulatach doprowadzić ma do zaangażowania człowieka w otaczający go świat. Sztuka zostaje tu wciągnięta w codzienność, ale projektanci domagają się traktowania jej z należytymi szacunkiem, kompetencją, zro-

³³ M. PORĘBSKI: *Tradycje i awangardy*. W: TENŻE: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 170.

³⁴ Zob. G. SZTABIŃSKI: *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Poznań 1996, s. 73.

zumieniem. Między bezpośrednim doświadczaniem przedmiotów artystycznych i dizajnerskich a człowiekiem modernistycznym znajduje się rozum jako pośrednik doznawania. To racjonalne zapośredniczenie blokuje estetyczne, zaangażowane doświadczanie świata, choć paradoksalnie ma sprzyjać estetycznej samorealizacji. Między ideą a życiem rozciąga się zatem przepaść, której dizajnerzy nie chcą zasypywać. Poza tym, projektanci w tym czasie tak bardzo skupieni są na nowych instrumentach podnoszenia jakości życia, że cel (dizajnu jako dziedziny służebnej wobec potrzeb człowieka) przestaje być zauważalny. Dodatkowo jeszcze, dizajnerzy jako ówcześni artyści nie potrafili jednoznacznie sprecyzować swoich założeń, a poszukiwanie nowych narzędzi, środków wyrazu, nowych materiałów i form niepostrzeżenie również dla nich samych staje się najistotniejsze. „Wynik końcowy jest taki, zauważa Zygmunt Bauman, że wbrew deklaracjom modernistów [...] wydaje się jak gdyby czołówka inteligencji europejskiej podjęła zdecydowany wysiłek odcięcia mas od kultury, jak gdyby podstawową funkcją sztuki nowoczesnej był podział [...] na dwie klasy – tych, którzy mogą ją zrozumieć i tych, którzy nie mogą”³⁵. Co prawda, dizajnerzy są na nieco innej pozycji, wdrażają bowiem swoje pomysły w życie, jednakże i tu można zauważyć problem mocnej opozycji projektanta do użytkownika.

Dizajn tak rozumiany wyrasta ze sztuki modernistycznej, by następnie coraz bardziej usamodzielniać się i przeobrażać w odrębną dyscyplinę, której pojęcie jednak do dziś pozostaje wielce nieprecyzyjne i niejednoznaczne. Jest on obszarem współdziałania nauki, sztuki i techniki, w różnej konfiguracji. Mimo nacisku, jaki często jest kładziony na stronę techniczną i naukową (psychologia, ekonomia, socjologia) jako istotne wyznaczniki użyteczności dizajnu, nie można przeoczyć faktu, że dizajn wyodrębnia się wraz z przemysłem, a jego korzeni należy szukać w sztuce. Pierwsze wzmianki wiążące go ze sztuką pojawiają się właściwie już w Renesansie. Pojęcie to wywodzi się z włoskiego *disegno*, czyli zamysł, szkic, rysunek, projekt, i ukazuje pokrewieństwo malarstwa, architektury i rzeźby. Wprowadzony przez Cennina Cenniniego termin „*disegno*” oznacza *arti del disegno* ('sztuki rysunkowe'), ale nie zawęża się wyłącznie do rysunku, ponieważ określa też projekt, zamiar. Pojęcie „*disegno*” wskazuje zatem już u swych podstaw zarówno rysunek

³⁵ Z. BAUMAN: *Ponowoczesność czyli o niemożliwości awangardy*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu...*, s. 24.

jako formę **przedmiotu**, jak i **podmiotowy** aspekt – koncepcję, zamysł³⁶. Choć dopiero w modernizmie dizajn w pewnym sensie krystalizuje się jako dyscyplina o wymiarze praktycznym, użytkowym (z naciskiem na powielanie modelowego obiektu), to obszar ten również wtedy przynależy nadal do artystów i szeroko rozumianej zmodernizowanej sztuki. Jest to bowiem czas przemian, w których sztuka jest postrzegana bardzo rozlegle, jako dziedzina twórcza bazująca na umiejętnościach i wiedzy. Wyjaśniając, czym jest np. konstruktywizm, grupa Blok postuluje: „NIE poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), ale sztuka jako całość”³⁷. Twórczy instynkt sztuki może dotyczyć więc jakiegokolwiek sfery rzeczywistości i każdego wytworu pracy ludzkiej. W projektowaniu/dizajnie natomiast chodzi o to, by instynktowi temu nadać dodatkowo praktyczny charakter, uwzględniający użyteczność przedmiotu/obektu i jego powszechną dostępność. Jednakże działania dizajnerskie do dziś wydają się niejednoznaczne, głównie z uwagi na interdyscyplinarność tej dziedziny. Trudno nawet wskazać, do jakich zjawisk odnosi się pojęcie dizajnu, ponieważ obecnie projektować można wszystko. Potocznie znów dizajn kojarzony jest głównie z estetyzacją. Sami twórcy modernistyczni natomiast swoją działalność postrzegają jako *stricte* artystyczną, ujawniając tym samym trudności z wyjściem poza pojęcie sztuki. Z lektury Le Corbusiera można wyczytać, że to, co stworzone przez projektanta i zawierające proporcję oraz porządek, jest dziełem sztuki. Do dziś funkcjonuje nazwa „sztuki projektowe”, sugerująca, że przedmioty dizajnu są swego rodzaju dziełami sztuki. Prawdopodobnie chodzi tu o podmiotowy, twórczy wymiar projektowania. Biorąc te poszczególne składowe pod uwagę, można powiedzieć, że dizajn staje się współcześnie obszarem łączącym w jeden konglomerat naukę, technikę, estetykę i sztukę.

U początków XX wieku awangarda postuluje połączenie sztuki i życia, artystyzmu i codzienności (w tym użyteczności). W ten sposób poszerza obszar swych działań o tereny niedostępne dotychczas sztuce, głównie ze względu na przyziemność, pospolitość i masowość tych sfer. Wciąga w swą praktykę rozrywkę, przemysł, reklamę i technikę. Nie udaje się jednakże, jak zauważa Teresa Pękała, ani w ten sposób uwznioślić sfery codzienności, ani zmniejszyć poczucia obcości między światem rzeczy a światem człowieka, ani też

³⁶ Zob. W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław–Kraków 1967, s. 42.

³⁷ *Co to jest konstruktywizm?...*, s. 386.

nadać nowego znaczenia relacjom z otoczeniem³⁸. Dzieje się tak być może dlatego, że owo „pojednanie” sztuki z życiem, sztuki z codziennością odbywa się w sposób agresywny i apodyktyczny, na warunkach artystów. Awangarda ma swoją misję, którą jest podbój, zawładnięcie i opanowanie przyszłości, by w ten sposób podporządkować sobie świat, nadając mu przejrzystą, rozumną strukturę. Rzeczywistość stanowi projekt do wykonania. Artyści/projektanci modernistyczni wojowniczo wkraczają w otoczenie zwykłego człowieka. Jak zauważa Zygmunt Bauman, sztuka przełomu stulecia przeżywa swe nowatorstwo dzięki perspektywie modernizmu, „owego ruchu intelektualnego, wyrosłego ze zniecierpliwienia ospałością i ślimaczym tempem, w jakim nowoczesność realizowała swe obietnice i spełniała nadzieje, jakie sama rozbudziła”³⁹.

Twórcy modernistyczni chcą służyć społeczeństwu, jednak ze względu na skostniałość jego poglądów w sprawach postępu usługi swe muszą narzucać. Interwencja w rzeczywistość, w obszar życia potocznego ma wzniosłe cele i bezkompromisowe realizacje. Dodatkowo, projektanci, wchodząc w praktyczny mezalians z rzeczywistością, odcinają sobie niejako drogę odwrotu. Nie mogą już odnaleźć schronienia w formie czy bezprzedmiotowości (jak Kazimierz Malewicz, Wassily Kandinsky czy Paul Klee), misja, której się podejmują, stawia przed nimi zadania nieustającej edukacji estetycznej społeczeństwa. Ta akcja, w wielu przypadkach, zdaje się trwać do dzisiaj. Projekt modernistów, by przywrócić sztukę życiu, poniekąd powiódł się – w sferze dizajnu jako dziedzinie jednak wyłonięnej z tej sztuki. Tyle tylko, że dizajn, zyskując względną autonomię, doprowadził tym samym do zatarcia swych korzeni; jego założenia koncentrują uwagę badaczy głównie na modernizmie jako „czasie”, a nie „przestrzeni”, którą stanowiła sztuka. Sztuka modernistyczna realizuje bowiem z jednej strony własne cele w ramach sztuki, niejako wciągając codzienność w jej ramy (np. Marcel Duchamp), z drugiej – staje się użyteczna i zostaje zagarnięta przez inne dyscypliny.

Współcześnie dizajn wyswobodził się (w dużej mierze) z kontekstu sztuki, choć pozostaje z nią w bliskich związkach. Pierwotnie obie dyscypliny miały te same cele, choć inne narzędzia. „Niedojrzałych, niedorozwiniętych, zaco-

³⁸ Zob. T. PĘKALA: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000, s. 282.

³⁹ Z. BAUMAN: *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy...*, s. 22.

fanych moderniści chcieli kształcić, wychowywać, nawracać, pisze Zygmunt Bauman, tylko jako ci, co uczą i nawracają, mogli przecież trwać na czołowej pozycji. Ich gniew rodził się z zakłopotania nauczycieli bezsilnych wobec tępoty i umysłowego bezwładu uczniów⁴⁰. Niektórzy projektanci do dziś funkcjonują w tej konwencji modernistycznej. Dizajnerzy kształtują bowiem rzeczywistość, narzucając jej tym samym strukturę i relacje. Zarządzają nią i w tym znaczeniu – mają nad nią władzę, ale też (choć mimochodem) ujawniają jej doniosłość i rangę. Dizajner ma tę „przewagę” nad artystą modernistycznym, że zastępuje w swojej praktyce poszukiwanie nieprzedstawialnego poszukiwaniem doskonałości. Jego wyobrażenia nie może odmówić przedstawienia, nawet jeśli ma być ono eksperymentem intelektualnym. Konkretna realizacja musi bowiem zwieńczyć projekt. Obszar dizajnu nie odnosi się zatem do pojęcia Lyotardowskiej wzniosłości modernistycznej, a przynajmniej nie jednoznacznie. Dizajn przede wszystkim „nie poniża rzeczywistości”, co sztuce awangardowej zarzuca Lyotard. Jak zauważa, „modernizm rozwija się w oderwaniu od rzeczywistości i według wzniosłej relacji między tym, co przedstawialne i tym, co pojmowalne, [...] można w tej relacji wyróżnić, mówiąc językiem muzyki, dwie tonacje [*modes*]. Akcent można położyć na bezsilność władzy przedstawiania, na nostalgię za obecnością, doświadczaną przez człowieka, na ciemną i jałową wolę, która mimo wszystko nim powoduje. Ale też akcent można położyć: po pierwsze na siłę władzy pojmowania, [...] po drugie zaś na pomnożenie istnienia i radość czerpaną z wynalezienia nowych malarskich bądź literackich reguł gry”⁴¹. Strategia dizajnu jako dyscypliny wyrastającej przede wszystkim ze sztuki modernistycznej wynosi władzę pojmowania nad inne, ale też jest po stronie rzeczywistości, materii i jako taka jest nowatorska na tyle, by stworzyć nowy obszar reguł, badań i praktyk, choć pojęcie dizajnu pozostaje po dziś dzień nierozwikłane.

⁴⁰ Tamże, s. 23.

⁴¹ J.-F. LYOTARD: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 58.

Sztuka oprócz funkcji estetycznej pełniła również funkcję dodatkową – użytkową – już od swych początków. Malowidła naskalne, sztuka starożytna, średniowieczna realizowały cele istotniejsze od estetycznych. Z czasem jednak sztuka zaczęła wyzwalać się spod kurateli innych dziedzin, by wreszcie na początku XX wieku wyzwolić się także spod władzy rzeczywistości i dotychczasowej estetyki. Artyści modernistyczni poprzez emancypację sztuki dążą do zanegowania dotychczasowych wartości, ale też uwolnienia się od kanonów, mimetyzmu na rzecz twórczych, nieskrępowanych działań, wynikających z kreatywności artysty jako człowieka. Modernizm niesie nowe szanse włączenia inwencji w szerszy proces zmian kulturowych – uprzemysłowienia i technologizacji. Z tych szans korzystają przede wszystkim projektanci, odrzucając również rzemiosło jako praktykę przestarzałą i nieaktualną.

Nie odbywa się to jednak natychmiast. Istotne jest, że twórcy modernistyczni dążą do stworzenia zupełnie nowego obszaru, niebędącego ani sztuką użytkową (mimo powiązań między sztuką i użytecznością), ani sztuką stosowaną, choć jedna i druga nazwa poniekąd oddają sens działań dizajnerskich. Jednakże praktyczna fascynacja nowymi materiałami, eksperymentowanie z nowymi technologiami i wreszcie, edukowanie społeczeństwa oraz egalitaryzm (umasowienie) powodują, że dizajn wyrasta na swoistą dyscyplinę, w której dochodzi do różnego rodzaju fluktuacji twórczych z zakresu nauki, sztuki, techniki, ekonomii i estetyki. Stąd obszar dizajnu jest niezwykle szeroki. Nowe jakości estetyczne, związane z puryzmem, minimalizmem, konstruktywizmem, powodują niejako wykluczenie z zakresu działań dizajnerskich takich dziedzin jak art déco czy art nouveau. Idea rzemiosła

artystycznego połączona z ekspresyjną, wyszukaną formą i ornamentami, „dekoracyjny funkcjonalizm”¹ nie sprzyja masowej produkcji ani demokratyzacji, która staje się jedną z wytycznych dizajnu. Wartość duchowa ma dzięki projektowaniu zostać przekształcona w wartość materialną, dostępną wielu. Dlatego też ideą dizajnu do dziś pozostaje jakość przedmiotu/obiektu użytkowego, który to ma być nośnikiem wartości duchowej i materialnej razem. Forma jest sprawą ducha, ludzkiej spontanicznej kreatywności, funkcja – sprawą materii, jej dostosowania do potrzeb człowieka. Dizajn modernistyczny ma odzwierciedlać (i kształtować) współczesne życie – dynamiczne i zmienne. W tej zmienności jednak projektanci poszukują wspólnego mianownika dla ludzi. Pojmowani są oni bowiem przez modernistów jako całość o obiektywnych, uniwersalnych cechach i potrzebach. Własności te może poznać i zgłębić projektant/dizajner, by następnie skonstruować estetyczną i technologicznie rozwiniętą rzeczywistość, która będzie odpowiadać modelowemu, nowoczesnemu człowiekowi.

Zgodnie z tymi założeniami po I wojnie światowej z połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych zostaje utworzona w Weimarze przez Waltera Gropiusa nowa uczelnia – Bauhaus. Współcześnie termin „Bauhaus” jest nośną ideą zawierającą w sobie pojęcie uczelni, sposobu kształcenia, nowatorstwa, kolektywizmu, demokratyzacji. Początkowo natomiast jego główne założenie to fuzja sztuki i życia, na wzór *Gesamtkunstwerk*, dzieła totalnego. Sam Bauhaus, w swej warstwie materialnej i ideologicznej, jest pomyślany jako dzieło łączące wielość sztuk jedną nadrzędną ideą, powiązaną z użytecznością i życiem. Gropius pisze z nostalgią: „Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty. Wspólnie projektujemy i tworzymy nową budowlę przyszłości, która obejmie w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo, i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary”². Cech rzemieślników wskazuje tu raczej na brak innej możliwości koncepcji wspólnoty duchowo-materialnej niż na istotność pracy rękodzielniczej. To jednak maszyna – w tamtym czasie – określa doskonałość wykonania, standaryzację i tym samym może sprzyjać wysokiej jakości masowej

¹ Zob. T. PĘKALA: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000, s. 301.

² G. NYLOR: *Bauhaus*. Tłum. E.M. BIEGAŃSKA. Warszawa 1977, s. 8.

produkcji. Przy czym Bauhaus zaczynał (i właściwie również skończył) od produkcji rzemieślniczej, mimo że idea była odmienna. „Chociaż w większości warsztatów stosowano techniki rzemieślnicze, a nie przemysłowe, niektóre z projektów tam wykonanych mogły służyć jako prototypy dla przemysłu”³. Jak zauważa Władysław Strzemiński, dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że przemysł, powstając, nie znajduje dla siebie w tym czasie ani ukształtowanego nastawienia emocjonalnego, ani kryteriów artystycznych. Z tego powodu korzysta z doświadczeń poprzedniej epoki rzemieślniczej, co rodzi brak jednolitego i celowego kierunku⁴. W Bauhausie nie jest inaczej – myśl konstrukcyjna wyprzedza przyjęty model wspólnoty i współdziałania z przemysłem. Studenci skupieni są bardziej na twórczości niż ekonomicznej współpracy, przemysłowcy natomiast – na sprzedaży. Efektem jest brak porozumienia i wzajemnej otwartości.

Idea produkcji przemysłowej na szeroką skalę jest wizją kierującą działalnością Bauhausu. Otwarcie się uczelni na uprzemysłowienie wiąże się z projektowaniem i produkcją, która (przynajmniej teoretycznie) ma odbywać się na skalę masową. Według niektórych badaczy jest to okres, w którym także sam projektant w coraz większym stopniu zaczyna stawać się produktem, towarem. „W Bauhausie produkowano projektantów i eksportowano na cały świat, zauważa Mark Wigley. Olbrzymie ściany budynku w Dessau, »dematerializujące« według słów Gropiusa, podział między wnętrzem a zewnątrz, symbolizują właściwe szkole wypychanie studentów i ich projektów w świat”⁵. Niewątpliwie, jest to okres wzmożonego oddziaływania zarówno idei uniwersalizmu, jak i wizji masowości – jak najszerzego wpływu na zmianę poglądów ludzi. Ponadto, silny podmiot – artysta/projektant, w Bauhausie jest najistotniejszym ogniwem przemian. Uczelnia ma bowiem studentów kształcić, zapoznawać ze sztuką, z nauką, technologią, a w efekcie rozbudzać kreatywność i znajomość przedmiotu tak, by przyszli projektanci mogli tworzyć nowe jakości i nową rzeczywistość, opatrzoną znamionami ich twórczej osobowości. Dizajnerzy ci mają ambicje pozostawienia swojego

³ Tamże, s. 76.

⁴ W. STRZEMIŃSKI: *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2006, s. 101.

⁵ M. WIGLEY: *Co się stało z projektowaniem totalnym?* Tłum. Ł. MOJSAK. W: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 34–35.

ślądu na międzynarodowej arenie, a projekty i realizacje stanowią jedynie przypieczętowanie ich (tych realizacji) podmiotowego aspektu. Sami jednak głęboko wierzą, że chodzi głównie o przemiany rzeczywistości, o kreowanie lepszego, również w aspekcie estetycznym – świata.

Projektowanie w założeniu zatem ma służyć mediacji, łagodzeniu sprzeczności między człowiekiem a jego środowiskiem, szczególnie w dobie industrializacji. Stąd tak duża uwaga poświęcana przedmiotom w tym czasie, ich funkcji i przydatności. Kultura materialna niejako wymusza tę koncentrację, ze względu na którą zacierają się realne potrzeby zwykłego człowieka. Materia ma służyć człowiekowi (w modernizmie przede wszystkim idei człowieka) statystycznemu i standardowemu. Podobnie jest, gdy chodzi o twórcę. Mimo że projektowanie to proces indywidualny, produkcja maszynowa wymaga typizacji i precyzyjnych kanonów, którym projektant musi się podporządkować (inaczej pozostanie artystą). Styl poddany zostaje technologii, tym samym dokonuje się synteza artysty, rzemieślnika i maszyny. Tylko artysta potrafi bowiem, jak zauważa Gropius, „tchnąć życie w martwy produkt maszynowy”⁶. Nowy artysta – projektant – ma więc nowe zadanie: nauczyć się tworzyć we współpracy z produkcją masową, dlatego też Bauhaus jest związany z miejscowymi zakładami przemysłowymi i warsztatami.

Praca zespołowa, której naucza się w szkole, służyć ma późniejszemu współdziałaniu między artystami, inżynierami i wykonawcami czy producentami. Gropiusowską wizję tej pracy odzwierciedla zespół „ludzi, którzy działaliby jak orkiestra posłuszna pałeczce dyrygenta, ale niezależnie, chociaż ściśle ze sobą współpracując, aby osiągnąć wspólny cel”⁷. Bezpośrednim zamysłem jest wyeliminowanie wszelkich wad wytworów maszynowych, sprostanie najwyższym standardom i udoskonalenie projektowania. Pośrednim zamiarem zaś – zmiana przyzwyczajeń człowieka i wprowadzenie go do nowoczesności. To oznacza, że kontrola (sfery przemysłu i produktu) ma być także ochroną (człowieka i konsumenta). Gropius dąży do nadania nowego znaczenia produkcji przemysłowej, maszynowej, otwarcia nowej drogi optymalnego, harmonijnego współistnienia między człowiekiem a technologią.

Początek XX wieku to czas, kiedy coraz istotniejsza dla zrozumienia świata staje się wiedza techniczna, naukowa, oparta jednakże na swego rodzaju

⁶ G. NYLOR: *Bauhaus...*, s. 27.

⁷ Tamże, s. 52.

tradycji kulturowej, związanej z funkcją estetyczną. Pisze Reyner Banham: „Zasadniczym tematem dla praktyków był problem mechanizmu, albo raczej stosunku architektury, jako sztuki projektowania do produkcji mechanicznej we wszystkich jej fazach, od hali fabrycznej do reklamy gotowego produktu. Ten stosunek badany był najdokładniej i to przy uwzględnieniu dwóch krytycznych punktów: estetyki konstrukcji technicznej i estetyki formy produktu”⁸. Tak jak włoscy futuryści zmierzali do wyprowadzenia nowej estetyki z istoty maszyny i techniki, twórcy Bauhausu uważali, że uda im się taką estetykę wprowadzić do techniki. „Bauhaus był czymś znacznie więcej niż instytutem sztuki, wspomina Gropius w liście do Donalda Drew Egberta. Głównym założeniem wpajającym wszystkim było kładzenie nacisku na punkt, w którym mógł być skupiony świat ekonomicznej celowości ludzkiej egzystencji, innymi słowy, że wszystkie ekonomiczne i przemysłowe założenia są uzależnione od życiowych potrzeb człowieka”⁹.

W odpowiedzi na te potrzeby projektanci chcą stworzyć nową rzeczywistość. Nie można jednak zapominać również o tych z pozoru mniej istotnych, lecz ważnych także dla modernistów – potrzebach estetycznych, wpływających na wartość projektu/przedmiotu. W tym czasie chodzi też bowiem o to, by podnieść znaczenie estetycznego komponentu w przedmiotach na wyższy, bardziej wyrafinowany poziom, znaleźć nowy walor estetyczny, dopasowany do przedmiotu przemysłowego. Dla artystów działających w Bauhausie istotne zatem staje się wypracowywanie takiej formy, która odpowiadałaby zarówno stronie funkcjonalnej, technicznej, jak i zmysłowej, artystycznej. Zwraca się tu niebagatelna uwaga na problem posługiwania się nią, jej znaczenie, rolę w projektowaniu. To forma wydaje się bowiem najlepiej pokazywać różnice między funkcjonalnością a użytecznością, masowością a unikatowością oraz artystyczne inklinacje dizajnu. Typowość i standard, tak istotne w dizajnie, wiążą się z wyrównywaniem, ale też wyrafinowaniem potrzeb indywidualnych. Nowe potrzeby wymagają nowych struktur formalnych, choć te nie są w pełni dowolne. Do tego dochodzą również materiały, które także posiadają swą siłę dramatyczną (szkło, metal, marmur, drewno, cegła itd.). Zrozumienie znaczenia roli materiału oraz formy wymaga nauki.

⁸ R. BANHAM: *Rewolucja w architekturze*. Tłum. Z. DRZEWIECKI. Warszawa 1979, s. 65.

⁹ Cyt. za: D.D. EGBERT: *Social Radicalism and the Arts*. New York 1970, s. 83. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

Bauhaus dąży więc do konsolidacji wszechstronnej wiedzy po to, by w połączeniu funkcji i formy odnaleźć optymalny efekt. Przedmiot/obiekt o takiej wysokiej jakości formalnej nie potrzebuje dodatkowego ornamentu – stąd tak istotna rola dizajnerów, jako tych, którzy potrafią, w przeciwieństwie do inżynierów, techników, ale też artystów, łączyć w sposób optymalny funkcję i formę. Scałać je ze sobą w taki sposób, by osiągnąć wyrafinowanie estetyczne i najwyższą funkcjonalność, przekładającą się na atrakcyjność przedmiotu/obiektu.

Zmieniony świat wymaga reorientacji, nowych form, które potrafiłyby oddać jego dynamizm, nowoczesność, ruch – te cechy, które go charakteryzują. Na początku XX wieku istotną dziedziną nauki staje się technologia uwydatniająca się w przemyśle. Przemysł zaś, według modernistycznych artystów/projektantów, należy wykorzystać do zmiany przyzwyczajień człowieka. Świadomi wagi tych celów artyści organizują się w nowej funkcji – projektanta, zgłębiającego umiejętności projektowania przedmiotów codziennego użytku (czasopism, ubrań, mebli, samochodów, pociągów, samolotów itd). Rozwijają się zatem różne gałęzie dizajnu: typografia, grafika użytkowa, wzornictwo przemysłowe, architektura wnętrz. Uczniowie Bauhausu na poszczególnych kursach uczą się podstaw każdej z tych dziedzin. „Program Bauhausu opierał się na nauczaniu praktycznym i teoretycznym. Zajęcia praktyczne polegały na poznawaniu materiałów i procesów produkcji, podczas gdy nauczanie form odbywało się w trzech działach: obserwacji – studium natury, analizy materiałów; przedstawienia – geometria, teoria konstrukcji, rysunek projektowy i modelowanie; kompozycji – teoria przestrzeni, koloru i kompozycji”¹⁰. Zgodnie z założeniami modernistycznymi (i jednocześnie założeniami Kartezjańskiej metody) uczeń rozpoczyna od kursu wstępnego, który ma na celu uwolnienie go od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył. Johannes Itten, nauczyciel kursu wstępnego, opisuje go w katalogu przygotowanym na wystawę Bauhausu w 1922 roku: „Ten kurs ma wyzwolić w uczniach siłę twórczą, dać im znajomość struktury materiału i zapoznać ich z podstawowymi zadaniami wszelkiej działalności twórczej w dziedzinie sztuk plastycznych. Każdy nowy uczeń przychodzi do nas obciążony nagromadzoną sumą wiadomości, której musi się pozbyć, zanim osiągnie umiejętność dostrzegania i wiedzę, która będzie

¹⁰ G. NYLOR: *Bauhaus...*, s. 41.

rzeczywiście jego własna. Na przykład jeśli ma tworzyć z drewna, musi poznać ten materiał dogłębnie, musi mieć wyczucie drewna i jego związków z innymi materiałami: kamieniem, szkłem i tkaniną. I dlatego musi mieć do czynienia z tymi wszystkimi materiałami, aby wydobyć ich wzajemne związki”¹¹. Dostrzec można tu i wagę sztuki, i równouprawnienie wszystkich form pracy twórczej, i negację tradycji. Do tego dodatkowo dochodzi wiedza materiałoznawcza. Te czynniki są dopiero bazą do zdobywania kolejnych szczebli wiedzy. Następny kurs dotyczy nauczania praktycznego, a ostatni jest kursem architektonicznym.

Gropius, podobnie jak Le Corbusier, uważa, że zawód architekta jest zwieńczeniem projektowania, a dizajn można nazwać „małą architekturą”. Jednak, by dojść do tego końcowego etapu, należy zapoznać się z naukami i warsztatami różnych dziedzin projektowych. Uczniowie więc poznają rzemiosło w poszczególnych zakładach: tkackim, stolarskim, ceramicznym. Ale to architekci wiodą prym w szkole Bauhausu, jako ci, którzy w sposób najbardziej optymalny łączą sztukę i rzemiosło, propagując konstruktywizm, materiałoznawstwo i wiedzę naukową jako podstawę twórczości artystycznej. Zasadniczy przedmiot zainteresowania studenta (jako przyszłego dizajnera) to maszyna i jej wytwory¹². Cel zaś – zmiana w pojmowaniu środowiska, człowieka i życia. Gropius, założyciel Bauhausu, często podkreśla, że celem uczelni jest wypracowanie nowych rozwiązań formalnych i technicznych w różnych obszarach służących człowiekowi w taki sposób, by dać mu szansę swobodnego indywidualnego rozwoju. Standaryzacja, nieco paradoksalnie, ma sprzyjać uwolnieniu jednostki ze szponów przyziemnej codzienności, której nie będzie ona już musiała poświęcać tak wiele uwagi. Cel, jaki stanowi optymalny rozwój człowieka, twierdzi Gropius, jest dla niego priorytetowy i nadrzędny, nie zaś środki, jakimi można to uzyskać. W praktyce jednak środki często przesłaniają cele bądź je zniekształcają, choć niewątpliwie idee są szczytne. „Uważam tworzenie piękna, pisze, oraz formowanie wartości i standardów za najgłębsze pragnienie człowieka”¹³. Wiedzę z zakresu nie tylko potrzeb, ale i pragnień ludzkich ma więc posiadać dizajner, którego Gropius chce uczynić przywódcą zmian kulturowych.

¹¹ Tamże, s. 55–56.

¹² *Bauhaus, 1919–1928*. Eds. H. BAYER, W. GROPIUS, I. GROPIUS. New York 1938, s. 7–8.

¹³ W. GROPIUS: *Pełnia architektury*. Tłum. K. KOPCZYŃSKA. Kraków 2014, s. 137.

Te śmiałe poglądy na działalność projektanta są w tym czasie ogólnie podzielane w środowisku, choć nie każdy bezpośrednio je wyraża. Theo van Doesburg, rzecznik holenderskiej grupy De Stijl (prowadzący również wykłady w Bauhausie), dąży do stworzenia racjonalnego, intelektualnego i – co najistotniejsze – zupełnie bezosobowego stylu w architekturze i dizajnie. Prawa uniwersalnej harmonii kosmosu chce przełożyć na projektowanie otoczenia człowieka. Artyzm zatem, według van Doesburga, powinien być ograniczony, a właściwie odindywidualizowany i zunifikowany, poprzez przyjęty słownik form¹⁴. Projektant jest głęboko przekonany, zgodnie zresztą z założeniami modernistycznymi, że wartość człowieka wzrośnie w odpowiednio przygotowanym otoczeniu. Miasta, które coraz intensywniej rozwijają się, tworzą zapotrzebowanie na nowy zawód – projektanta, a życie w nich, jak i ich projektowanie, przede wszystkim wymaga właściwego temperamentu, złożonego z elementów: artystycznego, użytkowego, zmiennego i zdepersonalizowanego. Nie tylko należy stworzyć takie środowisko, ale trzeba także je kontrolować, stosując przy tym obiektywne metody naukowe. W swoich poglądach van Doesburg nie jest odosobniony. Piet Mondrian pisze: „Prawdziwie nowoczesny artysta widzi metropolię jako abstrakcyjne życie ujęte w stałą formę. Jest ona mu bliższa niż natura i łatwiej niż ona spowoduje w nim odczucie piękna [...] dlatego też metropolia jest miejscem, w którym rozwinie się bliski już matematyczny temperament artystyczny i gdzie narodzi się nowy styl”¹⁵. Wizjonerskie słowa Mondriana dotyczą przede wszystkim twórczości artystycznej, ale ta nie musi (i nie powinna) być oderwana od codziennego życia. Nowy „styl” zatem będzie posiadał formy techniczne, a produkcja przemysłowa stanie się nowym narzędziem wytyczającym precyzyjność i dokładność zaprojektowanego świata. Van Doesburg, przekładając założenia sztuki na codzienność, dąży do zestetyzowania jej właśnie poprzez precyzję formy zastosowaną w konstrukcji. Sztuka ma bowiem służyć przekształcaniu rzeczywistości, nie jej dekorowaniu ani komentowaniu. To przekształcanie w założeniach ma odbywać się w różnych jej sferach, które zostaną spenetrowane i tym samym przeobrażone przez artystę/projektanta.

¹⁴ Zob. N.J. TROY: *The Abstract Environment of De Stijl*. In: *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*. Ed. M. FRIEDMAN. Minneapolis–New York 1982, s. 167.

¹⁵ Cyt. za: R. BANHAM: *Rewolucja w architekturze...*, s. 179.

Geometryczna prostota jest również wytyczną dla projektowania w Bauhausie. Postulowane jest zniesienie skończonej przestrzeni na rzecz przenikania się, co dostrzec można także w dziełach Pieta Mondriana i co znalazło odbicie w latach 20. w koncepcjach architektonicznych oraz wzorniczych (okna wpuszczające zewnątrz do środka, budynki będące kontynuacją środowiska, meble stanowiące odbicie rozszerzających się konstrukcji geometrycznych). Idea nowego patrzenia na świat przewartościowo podejście do wytworów sztuki, dając tym samym zielone światło przedmiotom/obiektom dizajnu. Filippo T. Marinetti wizjonersko pisze: „[...] koncepcjom nieśmiertelności i nieprzemijalności przeciwstawiamy sztukę stawania się, zniszczalności, krótkotrwałości i zużywalności”¹⁶. Są to słowa dotyczące sztuki, która powinna być użytkowa, ale przede wszystkim określają one sferę dizajnu, w coraz większym stopniu rozprzestrzeniającego się społecznie i kulturowo. W powojennej przyszłości słowa te staną się podstawą nowych założeń w dziedzinie dizajnu. Dodatkowo, należy uwzględnić, sugeruje Marinetti, nowe wymagania rzeczywistości, by następnie móc im sprostać: „Przeciwstawne siły banków, twórcy mody, rewolucyjne syndykaty, metalurgowie, inżynierowie, elektrycy i lotnicy, prawo do strajków, równość wobec prawa, decydujący wpływ większości, uzurpowanie władzy przez masy, szybkość międzynarodowej komunikacji, nawyki higieny i wygody wymagają [...] dużych, dobrze wentylowanych bloków mieszkalnych, całkowicie niezawodnych kolei, tuneli, mostów żelaznych i szybkich liniowców oceanicznych, willi na stokach wzgórz owianych wiatrem, otwartych na krajobraz, olbrzymich sal dla zgromadzeń i łazienek przeznaczonych dla szybkiej higieny ciała”¹⁷. Oto wyzwania XX wieku, którym nie sprosta ani sam artysta, ani inżynier, ale architekt/dizajner.

Echo myśli Le Corbusiera pobrzmiewa w słowach Marinettiego, który zdaje się sugerować, że oto przechodzimy od przedmiotu sakralnego, dzieła sztuki do przedmiotu użytkowego, narzędzia, ściśle dostosowanego do epoki i ułatwiającego życie. Marinetti sądzi, że nie ma nic piękniejszego niż wielka szumiąca elektrownia. Jej wspaniałość tkwi w niezwyklej funkcjonalności, a mechaniczny świat wymaga nowego spojrzenia. Należy zatem rzeczywistość dostosować do nowych potrzeb, a zrobić to mogą wyłącznie twórcy nowej epoki. W ten sposób maszyna staje się katalizatorem ewolucji, od-

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 134.

¹⁷ Cyt. za: tamże, s. 136–137.

działającym człowieka od natury i tym samym przyspieszającym jego rozwój duchowy; maszyna – medium wyzwolenia społecznego, jako taka (w relacji z człowiekiem) jest analogiczna do dzieła sztuki, i w konstrukcji, i w jej doświadczaniu. Uduchowienie wiąże się według futurystów z szeroko pojętym tworzeniem/projektowaniem artystycznym i estetycznym. Ani maszyna, ani technika nie wyprą bowiem estetyzacji, ponieważ ta jest potrzebą człowieka. „[...] automobile, parowce, jachty, ubiory męskie i sportowe, sprzęt elektryczny i sanitarny, zastawa stołowa itp. zawierają elementy nowego estetycznego kształtowania formy, będące najczystszy wyrazem swej epoki i mogą być uważane za punkt wyjścia dla zewnętrznej postaci nowej sztuki”¹⁸. Tworzywo i proporcje tworzą nową jakość estetyczną i wewnętrzne możliwości formalne. Dzieła „odnowy artystycznej” mogą dokonać przede wszystkim artyści/projektanci, którzy przyuczani są do tego, by „konstruować” i „budować” – czynić rzeczywistość użyteczną i atrakcyjną estetycznie. Van Doesburg mówi o niebiesko-czerwonym krześle stworzonym przez Gerrita Rietvelda jako o abstrakcyjnej rzeźbie przyszłych wnętrz. Jest ono bowiem konstrukcją przestrzenną, w której linie mogą biec w nieskończoność. Nie ma tu żadnej dekoracji, która by ograniczała jego uniwersalność. Krzesło to jest artystyczne i funkcjonalne zarazem, oddaje nowy sposób myślenia o rzeczywistości otaczającej człowieka. Ponadto jest typowo „dizajnerskie” – niedrogie, stworzone do masowej produkcji, prezentuje purystyczną estetykę i taką samą funkcjonalność. Ale stanowi również przejaw myślenia modernistycznego – apodyktycznego i arbitralnego. Sam Rietveld wyjaśnia: „W tym krześle podjęta została próba sprawienia, aby każda część była prosta i w swej najbardziej elementarnej formie zgodna z funkcją i materiałem, takiej formie, która nada harmonijną całość. Konstrukcja dostrojona jest do części tak, aby żadna z nich nie dominowała, ale też nie była podporządkowana innym. W ten sposób całość zostaje wydzielona z przestrzeni, a forma odseparowana od materiału”¹⁹. Krzesło posiada podstawowe barwy – czarną, niebieską, czerwoną i żółtą, dla podkreślenia jego linearnej i prostokątnej formy. Jego konstrukcja jest także wpisana w siatkową strukturę, aby wypuklić związki ze sztuką²⁰. Przedmiot

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 190.

¹⁹ Cyt. za: T. BROWN: *The Work of G. Rietveld, Architect*. Utrecht 1958, s. 21.

²⁰ Rosalind E. Krauss twierdzi, że nie było bardziej wytrwałej i niezmiennej formy w estetyce modernistycznej niż siatka, która manifestowała nowoczesność w sposób

stanowi tu część wydzieloną z przestrzeni w sposób arbitralny przez projektanta; jest fragmentem przestrzeni zaadaptowanej przez człowieka. W dizajnie modernistycznym przedmiot staje się zatem bodźcem do tego, by uznać kontekst – w tym przypadku świat – za formę uporządkowaną: funkcjonalną i użytkową. W takiej rzeczywistości konstrukcja przedmiotu w pełni dopuszcza wymiennność użytych elementów i tak też się dzieje z krzesłem Rietvelda, którego każdy fragment jest wielokrotnością członu podstawowego.

Do produkcji masowej nadają się głównie geometrycznie proste formy; geometria daje prawie nieograniczone możliwości konstrukcyjne. Jednakże wraz z rozwojem technologii, powstawaniem i wykorzystywaniem nowych materiałów forma coraz bardziej oddziela się od funkcji, co można zaobserwować, poczynawszy od końca drugiej wojny światowej. Modernistyczna koncepcja przedmiotów natomiast jest związana bardziej z odkrywaniem niż ze swobodną twórczą ekspresją, to przede wszystkim *object-standard*. Rozwój cywilizacyjny według modernistów przesuwają sztukę coraz bardziej w stronę projektowania, jako że generuje coraz nowsze mechanizmy ekonomiczne, umożliwiające wykorzystanie energii w bardziej wydajny sposób, dając więcej możliwości, większą swobodę i tym samym rozwijając coraz większe ambicje twórcze w projektantach. Zmechanizowane i zgeometryzowane środowisko jawi się tu jako optymalne. Przedmioty użytkowe w założeniu mają być tworzone jak samochody – taśmowo, w sposób nowoczesny. Le Corbusier pisze: „Nasze nowoczesne życie stworzyło swoje przedmioty: swój strój, swoje wieczne pióro, swój ołówek *Eversharp*, swoją maszynę do pisania, swój telefon, swe wspaniałe meble biurowe, tafle szklane z Saint-Gobain i walizkę »*Innovation*«, maszynkę do golenia *Gillette*, angielską fajkę, melonik i limuzynę, parowiec i samolot”²¹. Uczciwość, śmiałość, dyscyplina i harmonia twórcza projektantów prowadzą do ujawnienia nowego rodzaju piękna, które odnajduje swój wyraz w użyteczności i standardzie będącym porządkiem praktycznym i konstrukcyjnym. To nowe „silne piękno” (kategoria, którą posługuje się Le Corbusier) oddaje ducha czasu, a jego ilustracje to:

przestrzenne i czasowe. W znaczeniu przestrzennym siatka wyrażała autonomiczność sztuki jako dziedziny i ujawniała czyste relacje. W znaczeniu czasowym była symbolem modernizmu. Zob. R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 17–18.

²¹ LE CORBUSIER: *W stronę architektury*. Tłum. T. SWOBODA. Warszawa 2012, s. 137.

samochód, samolot, parowiec²². Dotyczy ono również nowoczesnych mieszkań: praktycznych, przestrzennych, z zabudowanymi meblami, nagimi ścianami, które są czyste i pełne światła, z dobrą kanalizacją i wentylacją, wyposażonych w nowoczesne sprzęty. Nowa architektura, uważa Le Corbusier, powinna wyjść naprzeciw nowym potrzebom człowieka, także tym spajającym sztukę z życiem. Narzędzia wysoko wyspecjalizowane są przyszłością projektowania, ale żeby optymalnie je wykorzystywać, należy najpierw je oswoić.

Te racjonalne, dość surowe postulaty podparte zostają jednak, przynajmniej teoretycznie, czynnikiem emocjonalnym. Wrażliwość ludzka jest, jak sugeruje Le Corbusier, podobnie zresztą jak Gropius, podstawą – i w tworzeniu, i w odbiorze/użytkowaniu tego, co skonstruowane przez człowieka. Tylko dzięki niej „silne piękno” może zostać docenione i wykorzystane. Niewątpliwie, kategoria ta wskazuje zarówno na potęgę rozumu – racjonalnej myśli, jak i na wrażliwość emocjonalną człowieka, dzięki której może on doświadczyć piękna. Te dwa czynniki stają się warunkiem koniecznym tworzenia dizajnerskich (i architektonicznych) przedmiotów/obiektów, również we współczesnej myśli projektowej. Kiedy natomiast spojrzy się na zaprojektowane przez Gropiusa budynki drugiej siedziby Bauhausu – minimalistyczne, funkcjonalne, stworzone w duchu abstrakcji geometrycznej i wyglądające jak „wyjęte z formy” konstrukcje, w których ekspresja (emocja) jest na wskroś zracjonalizowana, bezpośrednie doznania estetyczne wydają się zablokowane. Jednak, jak sugeruje Gropius, można odczuć ich piękno (jak i innych nowoczesnych obiektów), należy tylko zapośredniczyć odczucia w aktualnej wiedzy na temat rzeczywistości – uwrażliwić się na nowoczesność. Budynki te, podobnie jak krzesło Rietvelda, wyrażają idee modernistycznego dążenia do doskonałości – dzieła totalnego, zarazem przestrzennie wydzielonego, ale też otwartego na świat, jednocześnie wyizolowanego i wywierającego wpływ na rzeczywistość.

Niektórzy współcześni teoretycy dizajnu stawiają interesujące i śmiałe tezy dotyczące ekspresyjności dzieła, jakie stanowi budynek Bauhausu wraz z jego zawartością, doszukując się w nim ukrytych pokładów stłumionych emocji, pragnących znaleźć ujście. Najbardziej odczuwalne – jakoby – stają się one w klaustrofobicznym wnętrzu tego budynku, w którym energia projektowa gromadzi się, by w końcu eksplodować i rozlać się na cały świat

²² Zob. tamże, s. 177–178.

(stąd – styl międzynarodowy). W ten sposób interpretuje Bauhaus (i dizajn) Mark Wigley, który sądzi, że obsesja dotycząca zacierania granic między wnętrzem a zewnątrz odzwierciedla dynamikę między implozją a eksplozją. Projektanci Bauhausu gromadzą bowiem we wnętrzu energię, by następnie pozwolić swoim projektom wydostać się z wielką siłą na zewnątrz w niewielkich fragmentach²³. Te fragmenty to zarówno budynki, jak i sprzęty, meble oraz książki, plakaty, reklamy itp.

Niezależnie od założeń Wigleya różnego typu użytkowe, funkcjonalne, zaprojektowane przedmioty, obiekty, miejsca, sytuacje z rysem artystycznym odnaleźć można w otoczeniu człowieka. Związane są one z wieloma obszarami jego funkcjonowania. Dlatego też uczelnia Bauhausu stara się otworzyć na te wszystkie sfery, dostosowując do nich dziedziny nauczania. Kiedy szkołę trzeba przenieść do Dessau, Gropius modyfikuje jej program, otwierając pracownię typografii, prowadzoną najpierw przez Herberta Bayera, potem przez Joosta Schmidta. Nowy przedmiot badań to projektowanie opakowań, czasopism, książek, ogłoszeń i plakatów. Typografia to bodaj jedna z najmniej artystycznych dziedzin, w której funkcjonalność, przejrzystość, minimalizm i nowoczesność stoją na pierwszym miejscu. Aspekt informacyjny jest tu aspektem podporządkowującym sobie inne. Metafora „kryształowego kielicha” najlepiej oddaje założenia modernistycznej typografii. Musi on być przezroczysty, by w pełni ujawnić swą zawartość. W takim kielichu nie ukryje się żaden defekt. Funkcjonalność jest tu najważniejsza, wygląd zaś – dodatkiem. „Zgodnie z taką interpretacją, zauważa Beatrice Warde, twórczyni tejże metafory, każda dobra typografia jest modernistyczna [...] To prawdziwa magia, że umieszczając czarne znaki na papierze, mogą prowadzić jednokierunkową »konwersację« z kimś całkiem obcym na drugim krańcu ziemi. Rozmawianie, transmitowanie, pisanie, drukowanie – to wszystko nieomal dosłowne formy przekazywania myśli”²⁴. Druk ma inne zadania niż sztuka – ma jasno komunikować, a komunikaty mają być spójne i precyzyjne. Nie ma tu wiele miejsca na dekorację. Jeśli przyrównać druk do głosu, twierdzi Warde, najlepiej sprawdzi się nie ten, który „krzyczy”, ale

²³ Zob. M. WIGLEY: *Co się stało z projektowaniem totalnym?...*, s. 37.

²⁴ B. WARDE: *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*. Tłum. D. DZIEWOŃSKA. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 40.

ten, który pozostanie niezauważalny. Forma musi podążać za funkcją. Typograf ma za zadanie, według Warde, niejako wstawić okno między czytelnika a czytaną treść. Jeśli wstawi witraże, treść stanie się nieczytelna i projekt nie spełni swojej funkcji, ale za to będzie artystyczny.

Typografia wymaga więc od dizajnera pokory i dyscypliny, co nie znaczy, że projektanci nie mogą eksperymentować z formą; muszą to jednak robić umiejętnie. „Krój, który z powodu wszelkich przypadkowych ingerencji w projekt lub zbyt dużego »ciężaru optycznego« utrudnia przekaz mentalnego obrazu, jest złym krojem”²⁵. Według Warde, orędowniczki modernistycznych idei, tylko harmonia, porządek i proporcja prowadzą do estetyczności tej dziedziny – piękna typografii. Inaczej sądzi Jan Tschichold, typowy modernista, autor książki *Nowa typografia*, który wskazuje na istotność nie tylko czynnika estetycznego, ale przede wszystkim artystycznego, nowatorskiego, co powoduje, że typografii o wiele bliżej do malarstwa niż architektury. Wizualność wybija się tu bowiem na plan pierwszy, kompozycja staje się ważna – barwa, światło i kontrast. „Jedyną różnicą, pisze, między malarstwem abstrakcyjnym a typografią jest to, że malarstwo dowolnie te elementy dobiera, a rezultat projektowania nie ma w tym przypadku żadnego funkcjonalnego celu”²⁶. Nowa typografia, jak sama nazwa wskazuje, zrywa z tradycją, wykorzystuje nowe procesy technologiczne, eksperymentuje po to, by znaleźć najbardziej optymalny, funkcjonalny środek wyrazu. Tschichold sądzi, zgodnie z założeniami modernistycznymi, że wszelka dekoracja w typografii jest zbędna, krój pisma powinien być czytelny i geometryczny, rozkład powierzchni – harmonijny, z wykorzystywaniem nowych technik. Jedną z nich stanowi fotografia, która jest środkiem wizualnego języka i jako taka spełnia założenia typograficzne.

Tschichold nie jest odosobniony w swoich koncepcjach. Podobnie rzecz traktują nauczyciele typografii w Bauhausie, dlatego też dodatkowym kursem wspomagającym warsztaty typograficzne staje się kurs fotografii, szczególnie prasowej i reklamowej. Fotografia jest w tym czasie bowiem synonimem nowoczesności. Wprowadzenie nowych zasad rządzących nową techniką – fotografią – do Bauhausu stanowi zasługę László Moholy-Nagya, który sądzi, że „Najważniejszym przekształceniem, oddziałującym na projektowanie, dotyczące dnia obecnego jest powiększenie fotograficzne, mecha-

²⁵ Tamże, s. 44.

²⁶ J. TSCHICHOLD: *Nowe życie druku*. Tłum. J. JEDLIŃSKI. W: *Widzieć/wiedzieć...*, s. 29.

niczna reprodukcja fotografii w dowolnej wielkości [...] włączenie fotografii do projektowania plakatów spowoduje inną witalną zmianę. Plakat musi natychmiast przekazywać wszystkie elementy głównej idei komunikatu. Największe możliwości przyszłego rozwoju kryją się we właściwym użyciu środków fotograficznych²⁷. Fotografia ponadto wpisuje się w założenia estetyczne Bauhausu głównie jako płaszczyzna eksperymentów formalnych²⁸ i odpersonalizowania. Jednakże celem jest, zgodnie z priorytetem uczelni, jej użyteczne zastosowanie. Fotografia ma służyć jako narzędzie, nowa technika wspierająca i podkreślająca warstwę treściową. „Obiektywna fotografia wyzwala receptywnego czytelnika z więzów czyjegoś osobistego opisu i zmusza go, bardziej niż kiedykolwiek, do formułowania własnych opinii”²⁹. Ówczesna fotografia spełnia założenia modernistyczne: uniwersalności, obiektywizmu i bezosobowości – estetyczne wytyczne początków XX wieku, i jak każde kreatywne narzędzie projektowania jest już wtedy uważana również za manifestację osobowości twórcy – jego wiedzy, umiejętności i mentalności³⁰.

Zadaniem Bauhausu jest edukacja nie tylko studentów, ale i społeczeństwa, aby uczynić je nowoczesnym, adekwatnym do wieku maszyn, doceniającym estetykę minimalistyczną, neutralną i tym samym optymalną zarówno dla wyrafinowanego, jak i nieobytego odbiorcy. Pośredni cel więc stanowi estetyczne i technologiczne – jakościowe poprawienie życia zwykłego człowieka w społeczeństwie demokratycznym i zlikwidowanie hierarchii istniejącej między różnymi formami kultury wizualnej. Sztuka (w wymiarze jej użyteczności) traktowana jest przez Bauhaus jako najistotniejsza wartość kultury, wartość duchowa, którą należy rozwijać, ale też trzymać w ryzach racjonalności, trzeźwego oglądu i prostoty. I oczywiście wdrażać w życie. Dla nowoczesnego człowieka nie ma bowiem już drogi odwrotu, musi on wreszcie zaakceptować nową rzeczywistość, a najlepszym środkiem prowadzącym do jej akceptacji jest sztuka, umiejętnie przemycana do jego życia przez projektantów.

²⁷ Cyt. za: A. KISIELEWSKI: *Sztuka i reklama*. Białystok 2001, s. 85.

²⁸ Zob. tamże.

²⁹ L. MOHOLY-NAGY: *Nowa typografia*. Tłum. A. KOZUCH. W: *Widzieć/wiedzieć...*, s. 18.

³⁰ O podstawach autorytetu fotografii, związanego zarówno z pragnieniem obiektywnego utrwalenia obrazu rzeczywistości, jak i nowoczesnością tego narzędzia, pisze G. SZTABIŃSKI: *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*. Warszawa 2011, s. 215–222.

Projektowanie modernistyczne to zatem udane połączenie sztuki i codzienności. Przedmioty mają zachwycać swą funkcjonalnością i związaną z nią „prawdą materiału”, który niczego nie udaje, a ich forma ma być dostosowana do ich funkcji; jest to ukłon w stronę nauki i techniki. Najlepiej te założenia w Bauhausie realizowano w pracowni stolarskiej prowadzonej przez Marcela Breuera. W 1925 roku w Dessau odkrywa on możliwość zastosowania w meblarstwie zwykłych rurek stalowych, takich samych jak w rowerach, i wykorzystuje ten pomysł do produkcji krzeseł, stołów oraz stołków. Stal łączy ze szkłem, z drewnem i tkaniną. Dzięki temu osiąga pożądaną „lekkość struktury, elastyczność i anonimowość, do której dążył już dawniej w meblach drewnianych”³¹. Meble, według Breuera, mają być niezobowiązującą częścią przestrzeni, niemal przezroczystą, tak, by tworzyły wrażenie zawieszonych w niej. Rurki stalowe stają się świetnym materiałem oddającym wizję twórcy³². Wiele z modeli jego krzeseł jest już w tym czasie produkowanych przez berlińską firmę Standard-Möbel, a także Thonet. Breuerowi zależy na meblach „demokratycznych”, dopasowanych do każdego wnętrza, bezosobowych, nowoczesnych, ale też eleganckich (wyrafinowanych estetycznie). Jednym z najbardziej popularnych jest jego fotel *Wassily*, inspirowany malarstwem i postacią Wassilego Kandinskiego. „Mebel, pisał, nie jest kompozycją arbitralną, jest nieodłączną częścią otoczenia. Sam w sobie bezosobowy, nabiera znaczenia tylko dzięki sposobowi w jaki został użyty, lub jako część składowa całości”³³. Powinien wpisywać się w przestrzeń jako „atrakcyjny obiekt”, idealnie wkomponowany w miejsce przeznaczenia. Nie może być rzeźbą, przykuwającą uwagę. Jego działanie powinno być raczej odśrodkowe, kładące nacisk na przestrzeń wokół. Breuer wyznaje ogólnie panujący pogląd – obiekt ma odzwierciedlać nowoczesność. Dlatego też tak istotna dla projektantów tego czasu jest rola materiału, dzięki któremu można uzyskać odpowiednią formę, otwartą przestrzennie, wyrażającą lekkość, subtelność, ruch i dynamizm.

³¹ G. NYLOR: *Bauhaus...*, s. 117.

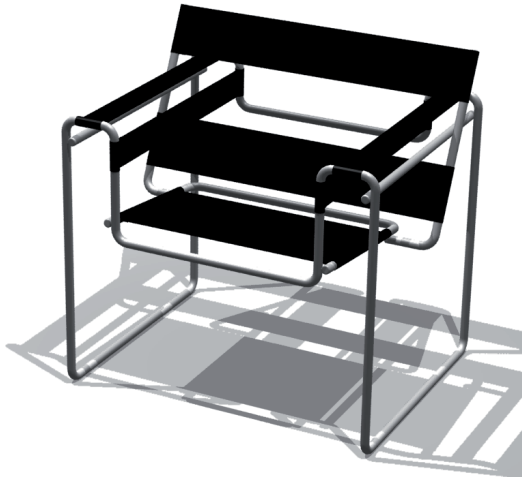
³² Podobnie uważał Rietveld, nadający swojemu niezwyklej fotelowi-rzeźbie kolorystykę, dzięki której stworzył wrażenie dematerializacji, unoszenia się siedzenia i oparcia w powietrzu, gdyż rama pomalowana na czarno wizualnie wydaje się znikać (szczególnie wtedy, gdy zgodnie z zamierzeniem projektanta mebel jest umieszczony na ciemnym tle). Zob. P. OVERY: *De Stijl*. Tłum. T. LECHOWSKA. Warszawa 1979, s. 113.

³³ Cyt. za: G. NYLOR: *Bauhaus...*, s. 120.

Również Ludwig Mies van der Rohe tworzy meble z połączenia stali i skóry. W 1929 roku poproszony zostaje o zaprojektowanie pawilonu niemieckiego na Międzynarodową Wystawę Światową w Barcelonie. Z tej okazji powstaje nie tylko słynny budynek pawilonu, wykonany z marmuru, ze szkła, stali i z trawertynu, ale też komplet wypełniających nowoczesną przestrzeń mebli – znana kolekcja *Barcelona*. Na tę wystawę Mies van der Rohe projektuje minimalistyczne, ale pełne wyrafinowania fotele dla hiszpańskiej pary królewskiej. Są one zrobione ze stalowych, chromowanych rurek, z siedzeniami obitymi białą świńską skórą. Dla pozostałych gości projektuje taborety utrzymane w podobnej stylistyce, o czarnych skórzanych siedziskach. W skład kompletu *Barcelona* wchodzi także krzesła na płozach, stoliki i szeslongi. Koncepcja projektu wpisana zostaje w powtarzany przez Mies van der Rohe slogan: „Mniej znaczy więcej”. Można w nim dostrzec powtarzalność formy i jej kontynuację w poszczególnych meblach, tworzących dzięki temu harmonijną całość.



G. RIETVELD: krzesło *Red and Blue*



M. BREUER: krzesło *Wassily*



L. MIES VAN DER ROHE: krzesło *Barcelona*

Meble tego okresu, zgodnie z założeniami modernizmu, tworzą wrażenie lekkości, przestrzenności i funkcjonalności, ale też dynamiczności oddającej ducha epoki maszyn. Istotna jest tu relacja „części do całości”; mebel i jakikolwiek sprzęt zawsze stanowią część wpisaną w całość, choć same w sobie są samoistnym monolitem. Niezwykle istotnym elementem jest przestrzeń i jej wyeksponowanie, stąd wszelkie obiekty, które się w niej znajdują, mają być lekkie, zgeometryzowane. Harmonia i proporcja to czynniki podkreślające znaczenie przestrzeni, w którą, w założeniu projektantów modernistycznych, płynnie wpisane ma zostać całe wyposażenie. Płynnie, czyli także potencjalnie zmiennie, ponieważ ruch i zmiana stanowią wytyczne nowej rzeczywistości.

Przestrzeń i płaszczyzna w modernizmie stają się istotne w każdym obszarze dizajnu. Ich „gładkiego piękna” projektanci nie chcą zakrywać zbędnymi dekoracjami. Van Doesburg ujmuje obowiązujące zależności i relacje przestrzenne w sposób opozycyjny, jako grę elementów, zakładając, że środkami wyrazu wszystkich sztuk są relacje składników pozytywnych i negatywnych. W muzyce będą to dźwięki (element pozytywny) i cisza (element negatywny), w malarstwie kolor (element pozytywny) i niekolor – czerń, biel i szarość (element negatywny), w architekturze płaszczyzna i bryła (element pozytywny) oraz przestrzeń (element negatywny), w rzeźbie masa (element pozytywny) i przestrzeń (element negatywny)³⁴. Te założenia dotyczą również przedmiotów użytkowych, po pierwsze – jako wytworów (w tym czasie) sztuki, po drugie – jako części otoczenia. Eksperymenty, składowa twórczości modernistycznej, bazują w dużej mierze na elementach negatywnych, choć zasada uzyskania równowagi nie pozwala na przekraczanie z góry wytyczonych granic. Te opozycyjne założenia służą także uniwersalizacji przestrzeni, tak, by tworzyła wrażenie neutralnej, funkcjonalnej, bezosobowej, i zrodzone są, według van Doesburga, z wymogów samego życia, a nie jakichś odgórných wzorców czy reguł. Wierzy on w to, że jeśli projektant osiągnie i zrealizuje pożądaną równowagę, harmonię oraz kontrast, zapewni tym samym człowiekowi szczęśliwe życie. Wiarę tę podzielają też inni modernistyczni projektanci, stąd misja modernizacji rzeczywistości w każdym jej aspekcie.

Dizajnerzy wykorzystują sztukę, by budować rzeczywistość otaczającą człowieka i zmieniać (ulepszać) jego życie. Świetnym przykładem tych zało-

³⁴ Zob. P. OVERY: *De Stijl...*, s. 64.

żeń jest willa *Schröder Haus*, kompleksowo zaprojektowana przez Rietvelda, w której „Płaszczyzny utworzone przez ściany i okna, balkony i dach wydają się szybować w przestrzeni bardziej nawet śmiało i beztrosko niż drewniane listwy czerwono-niebieskiego fotela, jakkolwiek bezpośrednio do niego nawiązują. Otwarcie na oścież okien parteru pozwala przestrzeni wewnętrznej domu wpływać do ogrodu a przestrzeni zewnętrznej wpływać do wnętrza. Jabłonie rosnące w ogrodzie wydają się przebywać w domu wraz z mieszkańcami. Ścianki działowe pierwszego piętra można rozsunąć tak, że całe piętro staje się »kopertą« przestrzenną, w której tylko ustawienie mebli i czynności mieszkańców określają funkcję poszczególnych jego części. Kiedy jednak chcemy się odizolować od innych współmieszkańców, możemy ścianki zsunąć i otrzymać w ten sposób cztery oddzielne pokoje”³⁵.



G. RIETVELD: willa *Schröder Haus*

Projekt ten przypomina dzieła Mondriana – przestrzenne, uporządkowane i geometryczne, w podstawowych kolorach. Dom pozwala na swobodę,

³⁵ Tamże, s. 100–101.

jednakże w określonych przez projektanta granicach. Dzięki wewnętrznym ograniczeniom w postaci ścianek i mebli dom staje się niczym przestrzenny obraz, w którym linie mogłyby biec w nieskończoność. Tak pojęta sztuka, według modernistów, wyzwala człowieka z chaosu życia i zbędnej emocjonalności – ulepsza tym samym jego życie i czyni jego otoczenie bardziej ludzkim (zgodnie z ideą uniwersalnego, racjonalnego człowieka) i estetycznym. Gropius twierdzi, że „Tworzenie i umiowanie piękna umożliwia odczuwanie szczęścia. Epoka odrzucająca tę podstawową prawdę nie jest zdolna do graficznego wyrażenia siebie – jej obraz pozostaje rozmyty, wytwory nie wzbudzają zachwyty”³⁶. Realizacja modernistycznych wytycznych ma służyć osiągnięciu przez człowieka/użytkownika (estetycznego) zadowolenia w odpowiednio zaprojektowanym środowisku. W praktyce jednak cel stawiany przez projektantów – słuzenie ludziom (a właściwie – ludzkości), by w efekcie odczuwali zadowolenie estetyczne – dotyczy nie konkretnej jednostki, ale jej idei. To powoduje modernistyczną niemożność otwarcia się na zwykłego człowieka, jego potrzeby, i w efekcie – dotarcia do niego. Poza tym zadowolenie estetyczne oparte jest tu na intelektualnej przyjemności, której źródłem jest zrozumienie nowoczesności. Artyści/projektanci modernistyczni z góry zakładają bowiem, że ich twórczość jest dla tych (idealnych), którzy są w stanie za nimi podążyć, nienadążających zaś nazywają pogardliwie pospółstwem, odmawiając im prawa do sądów estetycznych³⁷, jak zauważa Zygmunt Bauman.

Z tez przyjętych przez projektantów modernistycznych wynika, że zadanie dizajnu to reagowanie na zmiany, odpowiadanie na potrzeby współczesnego świata i człowieka. Perswazja staje się podstawowym narzędziem przeprowadzania reform. Wynika ona z rozwiniętej świadomości projektantów dotyczącej wytworów masowej produkcji, będącej w rękach biznesmenów, dla których zysk jest podstawą, jak również z narzuconej sobie misji szeroko zakrojonych przekształceń społecznych. Gropius (i inni) uważa, że podstawowym obowiązkiem i posłannictwem dizajnerów jest sprostanie najwyższemu standardom, wyeliminowanie wad z produkcji masowej i masowego przekazu po to, by każdy człowiek mógł obcować z optymalnie

³⁶ W. GROPIUS: *Pełnia architektury...*, s. 9.

³⁷ Zob. Z. BAUMAN: *Ponowoczesność czyli o niemożliwości awangardy*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Poznań 1996, s. 23.

i w pełni funkcjonalnie zaprojektowanym przedmiotem/obiektem/sytuacją. Gropius ma świadomość, że człowiek poszukuje w życiu przede wszystkim niejednoznacznych duchowych wartości, sądzi więc, że dizajn powinien także przynajmniej umożliwiać i ułatwiać realizację tych egzystencjalnych potrzeb. Należy pamiętać jednak, że w tym czasie uwaga projektantów skupiona jest przede wszystkim na funkcjonalności, zatem przedmioty/obiekty funkcjonalne stają się szczegółową wytyczną, znacznie przesłaniającą samego człowieka jako użytkownika. Funkcjonalność odzwierciedla bowiem postęp i potrzeby.

Dizajner nie jest więc *stricte* artystą – to nowy typ artysty, stawiający życie ponad sztukę. „Odświeżajmy się rzeczami, które nie są sztuką, pisze van Doesburg w swym manifestie na łamach *De Stijl*: łazienką, ubikacją, wanną, teleskopem, rowerem, autem, metrem, żelazkiem. Wiele osób wie, jak produkować takie nieartystyczne przedmioty. Jednakże przeszkadzają im, narzucają swoje kierownictwo kapłani Sztuki. Sztuka, której funkcji nikt nie zna, ogranicza więc funkcję życia”³⁸. Nie chodzi tu oczywiście o to, by zrezygnować ze sztuki. Mimo że van Doesburg wprost twierdzi, iż sztukę trzeba zniszczyć, raczej chodzi mu o stary paradygmat sztuki jako sfery autonomicznej, tworzącej iluzję. Nowa sztuka powinna koncentrować się na wytycznych realnego życia. W ten sposób mimowolnie przekształca się ona w dizajn. Przekształca, czyli zmienia formułę, dizajn współcześnie nie jest bowiem sztuką.

Podczas gdy artyści nadają nowe cechy przedmiotom użytkowym, odzierając je niejako z codzienności (*Fontanna* Duchampa), dizajnerzy postępują odwrotnie – chcą nadać przedmiotom sztuki znaczenie użytkowe poprzez ich funkcjonalność (krzesło Rietvelda). W ten sposób dizajner zaczyna być ekspertem w swojej dziedzinie. Jego działanie polega na zagarnianiu sztuki do świata codzienności, użyteczności, opozycyjnie do artysty, który wtłacza przedmioty codziennego użytku do świata sztuki. Dizajn zatem działa poza konwencjami świata sztuki. Zadaniem projektanta jest wniknięcie w nurt codzienności, by nadać jej uporządkowany (znaczący) charakter. Rola dizajnera polega na kreatywnym podejściu i postrzeganiu świata oraz jego realnym przekształceniu tak, by w efekcie zmienić pojmowanie życia (i funkcjonowanie w nim) przez zwykłego człowieka. Gropius pisze: „Choć twórcze pomysły nie mogą być szyte na miarę, autor danego modelu powinien potrafić

³⁸ Cyt. za: P. OVERY: *De Stijl...*, s. 87.

trafnie ocenić proces gospodarczy, łączący się z późniejszym wytwarzaniem wyrobu na skalę masową, nawet jeśli czas i ilość zużytego materiału mają w procesie projektowania i produkcji znaczenie drugorzędne³⁹. Projektant łączy bowiem niejako twórczość artystyczną z wymogami innych dyscyplin, którym musi się podporządkować.

Mimo że termin „projektowanie” jest bardzo pojemny i obejmuje wiele wizualnych, wytwarzanych przez człowieka elementów, jest nastawiony nie tylko (tyle) na twórczość, ale też na odbiór/użyteczność. Tu kwestie psychologiczne okazują się, od wyłonienia się tej dyscypliny, jednymi z ważniejszych (to, jak człowiek reaguje na kształty, kontrast, kolory, przestrzeń, światło, formę, materiał), natomiast techniczne składowe projektowania to przede wszystkim intelektualne podpórki, dzięki którym to, co nienamacalne, może zyskać namacalny wymiar. „Jeśli projektowanie ma być szczególnym językiem komunikacji, pisze Gropius, służącym wyrażaniu podświadomych doznań, musi mieć własne podstawowe kody skali, formy i kolorów. Musi też dysponować własną gramatyką kompozycji, pozwalającą na wplecenie tych kodów w przekaz, który – wyrażany za pomocą zmysłów – zbliża ludzi bardziej do siebie niż słowa”⁴⁰. Gropius postrzega dizajn w szerokim humanistycznym kontekście, którego nie można bagatelizować i który znajduje swoją kontynuację współcześnie. „Nauki o człowieku” to podstawa dizajnu, który można analizować w węższych granicach – psychologicznych, socjologicznych, ekonomicznych, bądź w szerszych – filozoficznych.

Dizajn (modernistyczny) ukształtował się po to, by wydobyć z człowieka jego potencjał, uaktywnić go, pobudzić, stymulować jego doznania. „Projektant dzierży w ręku moc pozwalającą na dowolne kształtowanie skutków psychologicznych, jakie wywierają jego prace”⁴¹, pisze Gropius. Jednakże porozumienie z człowiekiem powinno stać wyżej niż swobodne akty twórcze. To założenie jednoznacznie (przynajmniej teoretycznie) odróżnia dizajn od sztuki modernistycznej. Doszukać się tu można odniesień do starożytnych i ich kalokagatii, połączenia piękna z dobrem, które wyznacza niejako kierunek projektowania modernistycznego, zdyscyplinowanego i samokontrolującego. Bez tego działania dizajnerów mogłyby stać się niebezpiecznym

³⁹ W. GROPIUS: *Pełnia architektury...*, s. 35.

⁴⁰ Tamże, s. 44.

⁴¹ Tamże, s. 54–55.

narzędziem kształtowania rzeczywistości. Kontakt z odbiorcą (choć różnie rozumiany) jest bowiem fundamentem dizajnu.

Rola dizajnera, według modernistów, to przekształcenie świata, życia, świadomości człowieka po to, by go przystosować do nowoczesności, dać mu narzędzia, dzięki którym odzyska więź z pełnią (dynamicznego, nowoczesnego) życia i jego społecznymi konsekwencjami. „Rzeczywistość przyjmuje najdoskonalsze formy tylko w rękach kogoś, kto pojmuje najbardziej wysublimowane postaci nierzeczywistości”⁴², zauważa Gropius, a na myśli ma projektantów/architektów. Obszerna baza wiedzy i doświadczeń oraz wrażliwość estetyczna mają zapewnić projektantowi zrozumienie świata i człowieka. Standardy, którymi się posługuje, należy wciąż odnawiać zgodnie z rytmem zmian społecznych i kulturowych. „Choć prawdą jest, że twórcza iskra zawsze pochodzi od określonej jednostki, to dzięki nawiązaniu bliskiej współpracy z myślą o realizacji wspólnego celu może ona, korzystając z nowych bodźców i inspirującej krytyki zespołu, osiągnąć więcej, niż gdyby działała w pojedynkę”⁴³. Stąd założenie pracy zespołowej, realizowane zresztą do dzisiaj. Projektant, według Gropiusa, jest niezbędny społeczeństwu, a ponieważ opinia publiczna zmierza zawsze ku zachowaniu tego, co znane, dizajner jest też motorem zmian, które następnie kształtują myślenie i wrażliwość społeczną. Tworzenie piękna, formowanie wartości i standardów to dla założyciela Bauhausu najistotniejszy cel projektowy, ponieważ odzwierciedla „prawdziwe” pragnienia współczesnego człowieka.

Mimo kontrowersyjnych założeń Gropiusa dotyczących roli dizajnera jako „sługi i przywódcy”⁴⁴, jako tego, który ma potężną moc manipulowania społeczeństwem, on sam wierzy, że silna podstawa moralna jest w stanie utrzymać w ryzach działania projektanta i nadać im kierunek. Wiele z tych modernistycznych dyrektyw jest realizowanych z powodzeniem do dzisiaj. Dizajner nadal wykorzystuje otaczające go uwarunkowania techniczne, ekonomiczne i społeczne do tworzenia autentycznych form⁴⁵, choć współcześnie komercjalizacja doprowadza często do rozprężenia tych wytycznych. Z pewnością także i dziś panuje Gropiusowskie przekonanie, że projektant jest twórcą

⁴² Tamże, s. 71.

⁴³ Tamże, s. 118.

⁴⁴ Tamże, s. 131.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 21.

o artystycznych inklinacjach, a u podstaw jego działalności leży, bardziej niż kiedykolwiek, (również modernistyczne) założenie o połączeniu jednostki ludzkiej ze wspólnotą. Jednocześnie wizja tego związku jest odmienna od dzisiejszej, znacznie bliższej spontanicznej praktyce życiowej. Grzegorz Sztabiński dostrzega w działaniach artystów/projektantów modernistycznych ambitną i niestandardową próbę włączenia się w praktykę życia, ale przede wszystkim włączenia w nią innych ludzi. Przy czym, co istotne, nie chodzi tu o działania realnie zasypujące przepaść między jednostką a ogółem (ale też między człowiekiem a człowiekiem), a o próbę uczynienia tego. Przełamywanie opozycji tego, co indywidualne, w stosunku do tego, co zbiorowe, staje się bowiem praktyką przezwyciężania alienacji. W ten sposób ekspresjonści, dadaści czy surrealiści podejmują odmienne próby artystyczne jednoczące człowieka ze światem⁴⁶.

Nieco inaczej jest z projektantami, którzy muszą uwzględnić społeczne konsekwencje swoich działań. Spoiwem między jednostką a ogółem staje się w projektowaniu modernistycznym głównie materia – materialny przedmiot/obiekt, który jest środkiem prowadzącym do jednoczącego celu. Aby ów cel mógł zostać osiągnięty, należy wcześniej „otworzyć” człowieka na świat, ale w sposób odgórnie ukierunkowany, selektywny i kontrolowany. Zadaniem jest więc zwiększenie aktywności fizycznej i psychicznej jednostki, podniesienie jej kompetencji, przełamanie granicy zewnątrzno-wewnętrznej w każdym aspekcie, jak również wdrożenie wartości estetycznych, promowanych przez projektantów, w codzienne życie człowieka. Wszystko po to, by przełamać barierę między jednostką a masą, człowiekiem i człowiekiem, by nadać życiu ludzkiemu wspólnotowy charakter. Próby te jednak z uwagi na ich odgórny, arbitralny i perswazyjny charakter rozmiągają się z potrzebami zwykłego człowieka. Dobitnie ujmuje to rosyjski malarz i teoretyk sztuki Dawid Burluk, pisząc: „Dawniej widz był gapiem ulicznego zdarzenia, dziś niejako przywiera do zaczarowanych szyb Wyższej Analizy Wizualnej Dostrzegalnej Istoty Rzeczy, która nas otacza”⁴⁷. Tak w istocie pierwotnie funkcjonują dizajnerzy, strażnicy nowoczesności i gustu jednocześnie. Idee przez nich głoszone godne są poklasku, natomiast sposób ich realizacji – wielce

⁴⁶ Więcej na ten temat pisze G. SZTABIŃSKI: *Inne idee awangardy...*, s. 56–67.

⁴⁷ D. BURLUK: *Kubizm. (Powierzchnia i płaszczyzna)*. Tłum. J. SMOLEŃSKA. W: A. TUROWSKI: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*. Kraków 1998, s. 67.

kontrowersyjny. Sytuacja ta jednak ulega daleko idącym zmianom po drugiej wojnie światowej, kiedy to totalizujące aspekty dizajnu nieco wyciszają się, ustępując miejsca większej swobodzie w obrębie doświadczeń estetycznych, związanych z modą, popkulturą i reklamą.

Dizajn jako specyficzny obszar kultury, coraz bardziej odrębna praktyka zaczął kształtować się na początku XX wieku. Jego założeniem, zgodnie z ideami modernizmu, miało być estetyczne edukowanie ludzi, którzy w demokratyzowanym świecie powinni umiejętnie korzystać z ogólnodostępnych narzędzi i dóbr materialnych. Dizajn niósł idee nowoczesności, technologicznego zaawansowania, naukowości i artystyczności w jednym. Ulepszanie świata pod każdym względem (Platońska triada: prawda – dobro – piękno) wpisane zostało w fundamenty tego nurtu. Derrick de Kerckhove twierdzi, że „Dizajn to skóra oblekająca technologię, technika jest na tyle niezrozumiała, że wymaga interpretacji”¹. Oczywiście, takie spojrzenie na sferę dizajnu można uznać za jednostronne, lustrujące ją bowiem głównie poprzez jedną z wytycznych – technologię, bądź co bądź niezwykle istotną, aczkolwiek niejedyną. Jeśli jednak potraktować „interpretację techniki” szeroko, znajdzie się tu miejsce i dla estetyki, i dla sztuki, i nawet dla mody.

Dizajn służy z pewnością mediacji między człowiekiem a technologią, lecz jest to mediacja specyficzna, niosąca ze sobą całe zaplecze kulturowych odniesień i znaczeń. Zaplecze to jest tak bardzo istotne, że wysuwa się na plan pierwszy w działaniach dizajnerów. Za sprawą przesłanek etycznych dizajn traktowany jest często jako pośrednik między agresywnością otoczenia a podstawowymi wymaganiami ludzkimi, służący integracji przedmiotu (form użytkowych) z codziennym życiem. Przedmiot/obiekt/sytuacja,

¹ Cyt. za: *O wzornictwie przemysłowym: definicje, procedury, korzyści*. Dostępne w Internecie: <http://spfp.org.pl/uploads/2012/07/O-WZORNICTWIE-DEFINICJE.pdf> [data dostępu: 05.10.2015].

z którymi człowiek się styka, oddziałują bowiem na niego, wywierając istotny wpływ na jego postrzeganie świata, samopoczucie, stosunki z innymi. Oprócz założeń etycznych w dizajnie równie ważne są założenia estetyczne, które w dzisiejszym świecie coraz bardziej przybierają na sile. Jednakże nie należy zapominać, że dizajn jest obszarem kultury, interdyscyplinarnym jej odbiciem, co powoduje, iż nie można go zamknąć w określonych ramach. Często podejmowane próby jego zdefiniowania okazują się bezskuteczne, najczęściej określają bowiem to pojęcie tylko z jednej perspektywy. On sam natomiast – i ze względu na bliskie powiązania ze sztuką, i z uwagi na swą interdyscyplinarność – do dziś zdaje się wymykać wszelkim definicjom.

Można podjąć się zadania zbudowania teorii dizajnu, aczkolwiek okazuje się to trudne do zrobienia, głównie ze względu na wagę (być może nawet konstytutywnego dla tej dziedziny) czynnika światopoglądowego. Niekiedy przez badaczy dizajnu jest on bagatelizowany, co prowadzi do wybiórczego opisywania tej dyscypliny, innym razem – jest zniekształcony przez obraz samego człowieka, jego zadań i funkcji. Przykładowo, drogę zapoczątkowaną poniekąd przez Bauhaus: niesienia „kaganka oświaty”, działania u podstaw kształtowania się potrzeb i świadomości społecznej, kontynuuje w swoich rozważaniach dizajner i teoretyk dizajnu w jednym – Victor Papanek. Podstawowa rola dizajnu, pisze Papanek, polega na kształtowaniu i otoczenia człowieka, i narzędzi, a tym samym – samego człowieka: „Projektowanie to najpotężniejsze znane dotąd narzędzie kształtowania przez człowieka własnych wytworów i środowiska, a co za tym idzie samego siebie”². Rozwój techniki, nauki, produkcji przemysłowej powoduje, że zmiany, którym podlega człowiek, są gwałtowniejsze i naznaczone jakościowo. Dizajner odgrywa tu więc rolę systematyzującą, jest niejako tłumaczem innych dyscyplin. Tytuł książki Papaneka: *Dizajn dla realnego świata...*, sugeruje, że potrzeby podstawowe każdego człowieka stoją na pierwszym miejscu, są realne, natomiast potrzeby estetyczne, forma to sprawa całkowicie drugorzędna. Teoretyk wydaje się nie uznawać autentyzmu potrzeb estetycznych, uważa, że treść w dizajnie jest ważniejsza od formy, która powinna zostać podporządkowana funkcji. Projektant nie jest bowiem artystą, który może skupić się na własnej ekspresji, wyrażaniu siebie – musi myśleć o funkcjonalności danego

² V. PAPANEK: *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*. Tłum. J. HOLZMAN. Łódź 2012, s. 11.

produktu, ułatwianiu, ulepszaniu życia, praktycznym jego wyrazie. Dizajner ma służyć, a najlepiej gdy służy najbardziej potrzebującym, by zgodnie z założeniami modernistycznego dizajnu wyrównywać szanse ludzi, podnosić standard życia. Papanek jest przeciwnikiem dysproporcji, jaka panuje między krajami bogatymi i biednymi, dlatego też w zasypywaniu tej przepaści widzi właściwą rolę dizajnera. W duchu Bauhausu wywyższa funkcję, dostrzegając jednakże złożoność problematyki tej dyscypliny, tkwiącą przede wszystkim w opozycyjnych aspektach: metoda – potrzeba, funkcjonalność – estetyka, kontekst – skojarzenia³. Papanek, podobnie jak projektanci modernistyczni, skupia się bardziej na przedmiocie, szczególnie tym niezbędnym dla człowieka. Sądzi, że należy projektować przedmioty, sytuacje w taki sposób, by były one funkcjonalne, ale przede wszystkim, żeby niwelowały różnice społeczne.

Mimo na wskroś etycznej perspektywy projektowania, której hołduje Papanek, ukazuje on w tych opozycyjnych aspektach dizajnu istotną cechę jego samego – relacyjność. Pierwsze człony relacji odnoszą się do przedmiotu, drugie do podmiotu. Sam związek podmiotu i przedmiotu/obiektu oraz jego konsekwencje są niezwykle istotne, tu ujawnia się bowiem kluczowa funkcja kontekstu światopoglądowego, tak ważna nie tylko dla praktyki projektowania, ale przede wszystkim dla rozumienia samego dizajnu.

Dizajnerzy określają potrzeby człowieka i dopasowują do nich przedmioty/obiekty/sytuacje. Jednakże po drugiej wojnie światowej następuje coraz mocniejsze przesunięcie ku podmiotowi, jako arbitralnemu, indywidualizującemu się odbiorcy. Projektanci modernistyczni skupiali się na przedmiotach, by stworzyć je najbardziej funkcjonalnymi, uniwersalnymi i doskonałymi, i w tym sensie cechy przedmiotów były najważniejsze. Projektowali je bez związku z ekspresją ludzkiego doświadczenia, jako w pełni autonomiczne twory. Współcześnie odbiorca dizajnu wybiera przedmiot czy doświadcza zaprojektowanej sytuacji, usługi ze względu na swe indywidualne potrzeby i preferencje, które niejednokrotnie dotyczą bardziej formy niż funkcji, a estetyczne walory stają się często kryterium oceny zrealizowanego projektu (np. dizajnerski samochód, ale też satysfakcjonujące estetycznie miejsce czy usługa). Moderniści z góry określali, jaki zaprojektowany przedmiot powinien (musi) mieć kształt, funkcja wyznaczała formę. Jednakże, kiedy zadamy

³ Zob. tamże, s. 27.

sobie dość banalne pytanie: czy zapalniczka **musi** mieć opływowy kształt, czy **może** taki mieć?, okaże się, że forma to często sprawa użyteczności, a nie funkcjonalności. Jeśli używamy zapalniczki zgodnie z jej przeznaczeniem, powinna być poręczna. Ale bywa ona również ciekawym gadżetem i wtedy może mieć dowolną formę. Dizajn jest użytkowy i stworzony, aby zaspokajać potrzeby człowieka, ale te są zmienne. Problem, według Papanka, tkwi w tym, że nie wiadomo, które z nich są autentyczne, a które wykreowane przez media i reklamę, a rolę dizajnu postrzega teoretyk bardzo restrykcyjnie – w zaspokajaniu „autentycznych” potrzeb ludzi. Ma świadomość, że przedmiotów coraz częściej używa się niczym biżuterii, w celach ozdobnych, luksusowych, prestiżowych itp., ale nie popiera tego. Niezwykle krytycznie odnosi się do możliwości estetycznej nadbudowy dizajnu, szczególnie jeśli staje się ona ważniejsza niż baza.

Papanek wypiera potrzeby estetyczne, eliminując ich znaczenie we współczesnym świecie. Dizajnera postrzega jako lekarza potrafiącego wyleczyć człowieka z podstawowych chorób. Nie chce dostrzec, że między oczekiwaniem odbiorcy/użytkownika a konfiguracją obiektu zachodzi coraz częściej niejawna i nie do końca uświadamiana relacja. Rola projektanta zaś równie dobrze może polegać na manipulacji tą relacją, nasycaniu obiektów dowolnymi znaczeniami, jakościami i wartościami. Stylizacja jest jednym z aspektów działalności projektanta. Za pomocą narzędzi estetycznych projektuje on formy i znaczenia. Papanek słusznie postrzega dizajn w jego ludzkim wymiarze, jednakże jest to wymiar jednostronny – przede wszystkim etyczny. Postuluje projektowanie zintegrowane, zajmujące się człowiekiem jako całością, wraz z otoczeniem. Jednakże w tej całości lekceważąco spogląda na potrzeby estetyczne. Dizajn jest dla niego niejako przedłużeniem, protezą ludzkiego życia, powinien zatem przede wszystkim niwelować podziały między ludźmi i mieć charakter kompleksowy. Proteza ta powinna być funkcjonalna i dopasowana do otoczenia człowieka, jej forma, wygląd są tu sprawą drugorzędną. Dizajn zintegrowany jest z życiem i ma równoważyć jego potrzeby. Dlatego też dizajner nie powinien zamykać się w jednym, określonym aspekcie projektowania, człowiek jako całość potrzebuje bowiem kompleksowości usług, a samo projektowanie wykracza poza wykonywany zawód, określoną specjalność.

Dziś każdy człowiek jest w pewnym sensie projektantem, twierdzi dalej Papanek, ponieważ „wszystko, co prawie cały czas robimy, ma związek z pro-

jektowaniem [...]. Procesem projektowym jest planowanie i kształtowanie przebiegu wykonywania dowolnej czynności z myślą o realizacji pożądanego, przewidywalnego celu⁴. Izolowanie więc dizajnu, tworzenie z niego dziedziny niezależnej jest sprzeczne z jego „immanentną wartością jako matrycy życia”⁵, sugeruje teoretyk. Życie człowieka to wytyczna dizajnu. Papanek zdaje się postrzegać projektowanie w szerokim kontekście antropologicznym. Dizajn jest wręcz zrośnięty z życiem człowieka. Ale rola dizajnera jest tu analogiczna do roli Platońskiego filozofa, który poznał człowieka i wie, jakie wartości powinien on realizować. Nie ma tu zatem miejsca na wolność wyboru, a wartości estetyczne (i artystyczne) są o tyle niebezpieczne, że mogą prowadzić człowieka na manowce. Dizajner jest, dla Papanka, nauczycielem o silnej etycznej postawie.

Tego typu ucieczka teoretyków i krytyków dizajnu, do których zalicza się również Papanek, od estetycznych jego założeń bierze się prawdopodobnie z poglądu o powierzchowności, swoistej naskórkowości estetycznego wymiaru, w którym wygląd wydaje się najistotniejszy. O wiele „mocniejszymi” wartościami wydają się wartości etyczne, oparte na powinności wobec drugiego człowieka (dizajnera wobec użytkownika). Jednakże wartości estetyczne jednoznacznie wpisane są w dziedzinę dizajnu. Wyrasta on bowiem ze sztuki modernistycznej, w której forma, wygląd są niezwykle istotne. I nawet kiedy w projektowaniu modernistycznym funkcja jest dominująca, to właśnie artyści sprawują pieczę nad wyglądem przedmiotów/obiektów. Strona wizualna, zmysłowa (przedmiotowa) zawsze miała być atrakcyjna, przy czym atrakcyjność ta może być (i była) różnie rozumiana.

Dizajn kształtuje się wraz z rozwojem przemysłu oraz kultury masowej i w założeniu ma on dotrzeć do jak najszerszego grona odbiorców – są to projekty przeznaczone dla społeczeństwa. Ponieważ pierwotnie w dizajnie chodzi o projektowanie „sztuki” przez artystę dla społeczeństwa, pojęcie to zyskuje w ten sposób swoistą szlachetność i prestiż, co pozostaje aktualne do dzisiaj. Współcześnie, w zależności od tego, na co stawia sam dizajner, projektowanie może być bardziej skupione na formie bądź na funkcji lub też na wartościach artystycznych, nowatorskich czy estetycznych, użytkowych. Na początku XX wieku uważano za źródło odczuć estetycznych przyrodę

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ Tamże, s. 304.

(głównie w jej racjonalnym, geometrycznym, uproszczonym ujęciu) i ona to miała stanowić miernik wartości, zarówno przy doborze tworzywa, jak i przy doborze formy, jej kreowaniu. Henri Van Lier pisze: „Bauhaus postrzega funkcję nie tylko jako proste przystosowanie do celów użytkowych, ale jako zdolność tworzenia spójnego systemu elementów optymalnie do siebie odniesionych, logicznie skonstruowanych, współdziałających i uzewnętrzonych odpowiednią formą”⁶. Zatem „funkcjonalne” oznaczało również „optymalne” w działaniu, powiązane z innymi elementami, analogiczne do działania przyrody.

Dizajn, a właściwie sztuka modernistyczna o charakterze funkcjonalnym, ma na początku XX wieku duży wpływ także na sztukę użytkową, stosowaną. Istnieje bowiem fundamentalna różnica między pojęciem dizajnu a pojęciem sztuki użytkowej. Pierwszy jest autonomizującym się w kulturze i zyskującym własną tożsamość obszarem, opartym na technologii, nowatorstwie, funkcjonalizmie i masowości oraz doskonaleniu sprawności przedmiotów/obiektów, tak, by służyły ogółowi społeczeństwa; sztuka użytkowa/stosowana natomiast pozostaje sztuką, z jej dekoracyjną, elitarną tendencją. Styl i stylizacja w takich kierunkach sztuki jak art déco czy art nouveau są najistotniejsze nawet wtedy, gdy śmiało sięgają po nowe tworzywa, jak żelazobeton i szkło, korzystają z nowych technologii i metod konstrukcyjnych czy przemysłu. Szczególnie styl art déco poddaje się wpływom funkcjonalizmu, jednakże realizując postulat „powszechności piękna”. Sztuka ma być i piękna, i użytkowa, cenione zatem są wyszukane tworzywa, nieoczekiwane połączenia oraz swego rodzaju ekspresja twórcza. „Żaden przedmiot nie był na tyle nieistotny by nie mógł być piękny”⁷. Artyści tworzą więc wystylizowane przedmioty użytkowe: ubrania, biżuterię, meble, dekoracje ścienne i lampy oraz inne gadżety, ale forma jest istotniejsza od funkcji, jest dekoracyjna. „Wśród twórców Art Deco, pisze Teresa Pękała, byli także zwolennicy produkowania na użytek produkcji

⁶ H. VAN LIER: *Préface*. In: *Qu'est-ce que le design?* [Catalogue de l'exposition «Le design. Joe C. Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Pantan, Roger Tallon», tenue à Paris au Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, du 24 octobre au 31 décembre 1969.] Paris 1969. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

⁷ M. WALLIS: *Secesja*. Warszawa 1984, s. 166.

masowej, dostępnej dla szerszego grona odbiorców, jednak i oni nie są w stanie wyrzec się korzystania z kosztownych materiałów i niekonwencjonalnych sposobów ich łączenia. Powstały w efekcie unikatowe dzieła, których nowatorstwo przewyższało niekiedy realizacje awangardowe”⁸. Ponieważ można zauważyć tu pewnego rodzaju powierzchowność, stylizację produktu i przerost formy, to art déco bywa często rozpatrywana jako perfekcyjny technicznie „makijaż epoki”⁹. Również praca rzemieślnicza (w przeciwieństwie do przemysłowej) z pozycji stylu art déco wydaje się jakościowo szlachetniejsza, są też szlachetniejsze i mniej szlachetne materiały oraz bardziej lub mniej wyszukane formy. To wszystko oddala znacząco art déco od Bauhausu, a sztukę użytkową od dizajnu, mimo pewnej wspólnotowości rozwijającej się w kontekście sztuki funkcjonalnej. Ta wspólnotowość nie przeminie i przybierze nieco inny wymiar w przyszłości, ponieważ oprócz powiązania formy i funkcji z elementami estetycznymi istotne stanie się połączenie dizajnu z modą i reklamą (kształtowanie gustów, upodobań i potrzeb), dzięki którym aspekt estetyczny, stylistyczny stanie się bardzo ważny w przedmiocie. I to właśnie na tym obszarze dojdzie niejako do kolejnego sporu – tym razem między *stylingiem* a *dizajnem*.

Styling to głównie forma estetyczna, atrakcyjna, wabiąca oko, prowadząca do tzw. estetyki przemysłowej. Jej zwolennicy obstają przy pojęciu atrakcyjnego wyglądu, który uważają za najistotniejszą przyczynę adaptacji formy przedmiotu do wymagań rynku. Natomiast dizajn (wzór, projekt, plan) kładzie nacisk zarówno na funkcję przedmiotu, jak i ustalenie wszystkich faz formalnych, koncepcyjnych i utylitarnych, wyznaczających jego powstanie. Jednakże mimo tych odmiennych priorytetów (fundamentów) wartości estetyczne są wspólnym mianownikiem obydwu, a przemiany kulturowe, rozwój technologiczny, materiałowy będą powodowały coraz większą płynność i zacieranie granic między nimi, ale też nieustającą walkę teoretyków i krytyków dizajnu o priorytety.

Dizajn powiązany jest z przemysłem, sztukami plastycznymi i architekturą. Na początku XX wieku (od Bauhausu) zwykło się więc wyróżniać trzy jego

⁸ T. PĘKALA: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000, s. 330.

⁹ Zob. tamże, s. 307.

podstawowe obszary¹⁰. Pierwszy – związany z produkcją przemysłową, drugi – zajmujący się grafiką użytkową (informacją wizualną), wreszcie trzeci – stylujący się z architekturą, ponieważ wywodzi się z zagadnień modułu i standaryzacji (organizowanie przestrzeni wewnątrz, szeroko pojętego otoczenia człowieka). Dizajn więc już wtedy obejmuje swym zasięgiem szerokie pole działań i już wtedy zadaniem dizajnera jest tworzenie ram odpowiadających sposobowi życia społeczeństwa. Jego aktywność z (modernistycznego) założenia ma być bowiem kompleksowa i wynikać z kontekstu społecznego. Działanie dla potrzeb społeczeństwa jest tu najistotniejsze jako nieusuwalny fundament dizajnu. Do dziś harmonia jako wizualna integralność otoczenia człowieka jest jednym z tych elementów, które mają sprzyjać jego rozwojowi i dobremu samopoczuciu. Do dizajnera właściwie nie należy już ustalanie zasad funkcjonowania przedmiotu, ponieważ jest to raczej zadanie dla inżyniera, dizajner zajmuje się układem, zależnościami i zarysem poszczególnych części, które przy ściśle określonej funkcji dadzą rozwiązanie formalnie oryginalne – sprawne i atrakcyjne. Musi on zatem mieć na uwadze bieżące prądy artystyczne, rozwój technologiczny i być świadomy wymagań odbiorcy. Jest inicjatorem i twórcą form, choć nie może działać dowolnie. W dizajnie estetyczna strona przedmiotu z założenia ma wynikać z jego funkcji i ją wyrażać. Współcześnie można zaobserwować wiele odstępstw od tych podstawowych, modernistycznych założeń, jednakże wciąż sporo dizajnerów hołduje modernistycznemu duchowi dizajnu.

Według Papanka i wielu innych współczesnych badaczy (niektórzy stwierdzają to z ubolewaniem) estetyka jest przynajmniej jedną z wytycznych, a często nawet główną wytyczną projektowania. W zależności od rozumienia samego pojęcia dizajnu i jego wpływów artystycznych walor estetyczny bywa komponentem ważnym, często stawianym na równi z informacją. W różnych obszarach projektowania nacisk położony na jedno bądź drugie bywa odmienny. Wzornictwo przemysłowe, w projektach którego funkcja jest już mocno ugruntowana w świadomości człowieka, może skupić się na estetycznej lub artystycznej formie. Oczywiście forma ta zwykle zależna jest od materiału jako tworzywa, choć w praktyce tworzywo staje się wy-

¹⁰ Dziś wydzielonych obszarów, które obejmuje projektowanie, jest więcej. Dizajn poszerzył swoją działalność przede wszystkim o zorganizowane usługi, które mogą dotyczyć różnych obszarów aktywności człowieka.

zwaniem dla formy. Jednakże związki właściwie są takie: nowe technologie – nowe materiały – nowe formy, przy czym nierozstrzygnięty pozostaje aspekt inspiracji, dla każdego dizajnera inny z tych trzech elementów będzie bowiem bodźcem twórczym. Grafika, w której celem jest przede wszystkim informacja, bardziej balansuje między formą a funkcją. Z kolei typografia jest znacznie ograniczona pod względem artystycznym i estetycznym. Wszystko zależy jednak od pojmowania estetyki.

W znaczeniu Baumgartenowskim, w którym estetyka jest szeroko rozumiana jako to, co zmysłowo poznawalne, dizajn będzie nią przeniknięty na wskroś. Podobnie w koncepcji Wolfganga Welscha, który twierdzi, że najogólniej termin „estetyczny” odnosi się do zmysłowości. Przy czym, aby w pełni zrozumieć pojęcie dizajnu jako działania nieprzypadkowego i świadomie podjętego, w wyniku którego powstaje zaplanowany przedmiot/obiekt/sytuacja, o „dizajnerskich” (nowatorskich, jak również estetycznych) inklinacjach, należy się odnieść do Welschowskiego pojęcia estetyczności jako wyszukanej zmysłowości¹¹. To, co estetyczne, musi bowiem, jak twierdzi Welsch, wykazywać dążność do przekształcenia, przewyższenia i uszlachetnienia zmysłowości. Dystans do pospolitej zmysłowości, wzlot ku wyższej formie badacz ten określa jako element elewatoryjny. Jest to forma zmysłowości wyróżniona, wyszukana. Ten aspekt estetyczności (*aisthesis*) ma dwie strony: doznawanie i spostrzeganie. Doznawanie pozostaje w związku z przyjemnością i ma emocjonalny charakter, spostrzeganie łączy się z podmiotowością i ma wymiar poznawczy. Doznawanie wywodzi się z subiektywnej oceny, spostrzeganie – z obiektywnego ustalenia. Przyjemność jest przyjemnością wyższego rzędu, polega na delektowaniu się przedmiotami w refleksyjnym upodobaniu (bez oceny przedmiotów jako niezbędnych czy użytecznych)¹². Estetyczność będzie więc dotyczyła postrzegania i doznawania jednocześnie, kiedy oddziałuje na człowieka harmonia, proporcja między elementami.

Począwszy od Bauhausu, projektowanie dąży do tak pojętej estetyczności, wydobycia harmonii z otoczenia, ponieważ w swych założeniach ma ono udoskonalać pod każdym względem ludzkie życie i prowadzić do harmonijnego zjednoczenia z otoczeniem. Estetyka staje się zatem zadaniem do wykonania

¹¹ Zob. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005, s. 44.

¹² Zob. tamże, s. 44–46.

nia. Należy z otoczenia uczynić pełne znaczenia, wpisane w kontekst, zaspokajające potrzeby człowieka, przyjemne, harmonijne miejsce, z przedmiotów zaś wydobyć ten subiektywny charakter, pozwalający na powstanie relacji podmiotowo-przedmiotowej, dzięki której przedmiot stanie się znaczący dla odbiorcy/użytkownika. Nie bez znaczenia pozostaje kwestia Welschowskiego założenia, że pojęcie „estetyczny” sygnalizuje również pojednanie. To, co w rzeczywistości twardo zderza się ze sobą, poprzez aspekt estetyczny zdaje się ze sobą zespalać. Przejście od zmysłowości elementarnej do estetycznej jest przejściem od konfliktu do pojednania, co można chociażby pokazać na konkretnych, wymienionych już, dziś kultowych przykładach: krzesło Gerrita Rietvelde, Le Corbusiera *Barcelona*, Marcela Breuera *Wassily*, a także współczesnych: wyciskarka do cytrusów Philippe’a Starcka, czajnik Michaela Gravesa. Estetyczność dizajnu wynika tu z pojednania technologii z artystyczną i społecznie akceptowalną formą, poetyki z codziennością, w taki sposób, by wydobyć nowatorstwo z jednej strony i swojskość – z drugiej. Dizajn ma na celu złagodzenie sprzeczności między człowiekiem a środowiskiem przez niego stworzonym, w każdym obszarze ludzkiej aktywności. Jessica Helfand doskonale ujmuje ten rodzaj estetycznego pojednania, które ma także aspekty poznawcze, pisząc o jednym z obszarów dizajnu – grafice użytkowej: „Projektowanie graficzne to język wizualny, w którym dochodzi do scalenia harmonii i równowagi, barwy i światła, skali i napięcia, formy i treści. Lecz jest to zarazem język idiomatyczny, pełen odsyłaczy, gier znaczeń, symboli i aluzji, odniesień kulturowych i wizualnych interferencji, które pobudzają zarówno umysł, jak i oko”¹³.

Poszukiwanie harmonii, odpowiedniej proporcji wywołującej doznania estetyczne dotyczy wszystkich obszarów projektowania jako formy poznania zmysłowego, w jej elewatoryjnym aspekcie. Na tym jednak estetyczność dizajnu się nie kończy, tak jak i jego estetyzujący charakter. Welsch potrafi wydobyć jeszcze inne elementy, które, jak się wydaje, stanowią klucz do zrozumienia dizajnu w jego pełnym estetycznym kontekście. Oprócz wszechobecnego *stylingu* jako formy estetyzacji powierzchniowej Welsch mówi również o głębszej – uświadamiającej, że rzeczywistość jest **projektowalna**, konstruowalna i manipulowalna u swych podstaw. Estetyzacja rzeczywisto-

¹³ Cyt. za: A. SHAUGHNESSY: *Jak zostać dizajnerem i nie stracić duszy*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. Kraków 2012, s. 20.

ści zatem (założenia Bauhausu) odbywa się na każdym poziomie, co świetnie pokazuje dizajn, rozumiany ogólnie jako projektowanie rzeczywistości człowieka. Przede wszystkim jesteśmy współcześnie świadkami boomu estetyki, twierdzi Welsch, lecz proces ten trwa już od początków XX wieku, a po wojnie znacznie przyspieszył. Jego zakres sięga od indywidualnej stylizacji przedmiotów i człowieka, przez kształtowanie wyglądu miast, ekonomię, po sferę teorii. Coraz więcej elementów rzeczywistości jest przekształcanych estetycznie.

Dodatkowo, uważa Welsch, dziś świat staje się również tym obszarem, w którym się przeżywa. Słowo „przeżycie” stanowi jedno z głównych haseł procesu nadawania estetycznego, miłego dla oka wyglądu. Na tym płytkim poziomie estetyzacja to wyposażanie rzeczywistości w elementy estetyczne tak, by odpowiadała upodobaniom człowieka. Realizuje się tu naskórkowa forma, którą każdy jest w stanie „przeżyć”. W tej powierzchownej estetyzacji dominuje bowiem: przyjemność, rozrywka, używanie, które poniekąd propagowali już dadaści, w myśl, że życie może być festynem i zabawą. Kosmetyka rzeczywistości dotyczy jej całości, wszystkich obszarów – jest to *styling* samego człowieka, otaczających go przedmiotów i środowiska¹⁴. Aura estetyczna, do czego dążyli już na swój sposób projektanci modernistyczni, sprzedaje się bowiem bardzo dobrze, aczkolwiek wcale nie musi być banalna. Problem jednak tkwi w tym, że za wyglądem często nie podąża jakość (treść). Dizajn, co nie jest oczywiste, od samego początku bazował na tworzeniu swoistego (estetycznego) pozoru, naddatku, który miał sprzyjać rozwojowi człowieka i stymulować go. Współcześnie jednak pozór estetyczny prowadzi do fundamentalnych przemian: następuje zmiana towaru i opakowania, twierdzi Welsch, bytu i pozoru, hardware’u i software’u. Produkt (przedmiot), który kiedyś był znaczący, dziś jest tylko dodatkiem. Opakowanie, wygląd, powierzchnia stają się głównymi elementami. Strategie reklamowe dowodzą, że estetyka stała się na gruncie społecznym autonomiczną wartością przewodnią. Klient nie kupuje bowiem artykułu, lecz wkupuje się w *lifestyle*, który reklama skojarzyła z danym produktem¹⁵. Estetyzacja zatem jest współcześnie esencją, czego nie sposób nie uwzględnić w dizajnie.

¹⁴ Zob. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką...*, s. 32–33.

¹⁵ Zob. tamże, s. 35.

Podobnie twierdzi polski krytyk dizajnu Andrzej Pawłowski, zakładając, że dizajn to również, a może przede wszystkim, projektowanie wyglądu, stylizowanie, nadawanie produktom cech fikcyjnych, nieodpowiadających rzeczywistości własnościom. Każdy produkt ma określony wygląd, można go więc zmieniać – stwarzać pozory ulepszania. Projektowanie wyglądu jest określeniem zespołu zewnętrznych, wizualnych cech przedmiotów w intencji uczynienia ich wyjątkowymi, wyróżniającymi się spośród innych, zwracającymi uwagę na siebie¹⁶. Wygląd jest tu najważniejszy, co kłóci się z modernistyczną wizją dizajnu, w której przedmioty co prawda także miały mieć wyjątkową, atrakcyjną powierzchność, jednakże wynikała ona z innych, nadrzędnych aspektów: funkcji, prawdy materiału, technologicznego rozwoju i pomysłowości. Bliżej projektantom modernistycznym do Welschowskiej estetyzacji głębokiej, będącej wynikiem rozwoju technologicznego. Ona też bardziej precyzyjnie opisuje dizajn (i odróżnia od *stylingu*), ukazując go jednocześnie jako narzędzie estetyzacji fundamentów rzeczywistości. Współcześnie, zauważa Welsch, dzięki rozwojowi mikroelektroniki materia w coraz większym stopniu staje się produktem estetycznym. Poza tym, co jest ściśle powiązane z dizajnem, nowe tworzywa są sprawdzane za pomocą symulacji komputerowej. Przy czym „symulacja nie ma już imitacyjnego charakteru, lecz spełnia kreatywną funkcję”¹⁷. Okazuje się, że rzeczywistość, która kiedyś była niepodważalna, można przekształcać, zestawiać w nowe kombinacje. Z punktu widzenia najnowszych technologii, twierdzi dalej Welsch, jest ona zbudowana z najbardziej transformowalnego, giętkiego tworzywa. To znaczy, że zabiegi estetyczne nie tyle przekształcają gotowe materie, ile już determinują ich strukturę – dotyczą nie powłoki a jądra.

Estetyka zalicza się dziś zatem nie do nadbudowy, lecz do bazy, ponieważ jest rezultatem fundamentalnych przeobrażeń technologicznych. Wirtualność, manipulowalność – wyznaczniki estetyzacji, są ściśle powiązane z rzeczywistością kulturową. Również sfera społeczna, odkąd jest zapośredniczona przez media, podlega procesom odrealnienia i estetyzacji. Daje się selekcjonować, zmieniać¹⁸. W tym nowym świecie dizajn estetyzuje rzeczywi-

¹⁶ A. PAWŁOWSKI: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*. Kraków 2001, s. 36.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. tamże, s. 36–37.

stość na każdym poziomie i sam podlega estetyzacji. Jest narzędziem zmian i modelowym obszarem współczesnej kultury. Być może stanie się on nawet nowym rodzajem określania rzeczywistości, jak uważa Guy Julier, twierdząc, że żyjemy dziś w „kulturze dizajnu”, jako że on sam urasta współcześnie do rangi kulturowego konceptu. „Era kultury dizajnu trwa teraz i łączy się z postindustrialnym społeczeństwem informacyjnym”¹⁹. Julier sądzi, że nie jesteśmy już społeczeństwem obrazowym, ale architektonicznym, wszystkie nasze doświadczenia odnosimy do przestrzeni, gdyż w niej dokonuje się przetwarzanie informacji: „[...] dizajn to coś więcej niż zwykłe tworzenie artefaktów. Teraz chodzi w nim także o tworzenie struktur kontaktowania się we współczesnym świecie wizualnym i przedmiotowym”²⁰. Dizajn zatem to projektowanie wszelkiego rodzaju – od wyglądu, poprzez informacje, interakcje, po wewnętrzne struktury rzeczywistości, to swoista konstrukcja; nie tyle pojedyncze artefakty, ile kompleks działań. Dlatego też jest tak trudny do badania, obejmuje bowiem zespół zdemokratyzowanych działań kreatywnych na każdym poziomie. Dizajn to obszar spotkania różnych praktyk kulturowych, mediów cyfrowych, nauk o informacji, inżynierii, sztuki i szeroko ujętej estetyzacji. Ta ostatnia zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ (idąc za tezą Welscha) dziś rzeczywistość jest prezentowana i aranżowana, stąd nie tylko ona sama staje się ofertą estetyczną, ale i narzędzia, za pomocą których jest projektowana i przetwarzana, zyskują estetyczny wymiar.

Dizajn jako kompleks wielopoziomowych i wielowymiarowych działań, począwszy od XX wieku, w przeciwieństwie do sztuki, posiada cechę powszechnej (masowej) dostępności. Standaryzacja, demokratyzacja stały się wytycznymi dizajnu, realizowanymi już w Bauhausie. Nowoczesne meble dla każdego, sprzęt ułatwiający życie, gazety, czasopisma, ubrania z masowej produkcji – wszystko to mogło trafić do zwykłego człowieka, uartystyczniając, uestetyczniając i unowocześniając jego życie. Problem tkwił w tym, że sposób zmiany życia człowieka był zaplanowany nie jako oddolny proces przekształceń, lecz odgórnie narzucona wizja. David Harvey stawia interesującą diagnozę: kłopot z szeroko rozumianym dizajnem w ujęciu modernizmu polegał nie tyle na totalitarności tej wizji, ile na „manierze przece-

¹⁹ G. JULIER: *Światłana przyszłość europejskiego designu*. Tłum. J. MROWCZYK. „2+3D” 2006, nr 19, s. 68.

²⁰ Tamże.

niania przedmiotów materialnych i form przestrzennych kosztem aspektów społecznych, a także na wychodzeniu z metafizycznych przesłanek, które zakładały, że można wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii form przestrzennych²¹. Istotnie, przenoszenie sztuki do praktyki życiowej odbywało się za pomocą podwójnego uderzenia – od strony podmiotu: artysty/projektanta, i przedmiotu, pełniącego ściśle określone funkcje. Ten podmiotowo-przedmiotowy atak miał zmodernizować człowieka. Nacisk położony został na zmianę zachowań użytkownika w jednoznacznie określonym środowisku. Człowiek jako użytkownik miał „użytkować” przedmiot w ściśle wyznaczonych przez projektanta i samą funkcję przedmiotu granicach. Zbyttna nachalność w projektowaniu i restrykcyjność funkcjonalności przedmiotów znacząco ograniczały swobodę użytkowania. Projektowanie modernistyczne można rozpatrywać więc w ramach aparatu stosowania represji – naukowej organizacji przestrzeni. W tym zadaniu projektant stawał się reżyserem życia – nowego masowego spektaklu, kształtując środowisko arbitralnie niczym malarz swoje płótno, odpowiednio dobierając narzędzia i technikę. Zaprojektowane otoczenie człowieka w każdym szczególe było takie właśnie – jak obraz, nowe dzieło sztuki życia²².

Zmiany zachodzące w dizajnie współcześnie polegają przede wszystkim na uwalnianiu się z modernistycznego paradygmatu – projektowania na wskroś zdyscyplinowanego, racjonalistycznego, minimalistycznego i arbitralnego. Jednakże dizajn ma swoje podstawowe wytyczne, które korzeniami sięgają czasów modernizmu i które wydają się jego niezbywalnymi fundamentami. Stąd współcześni dizajnerzy często nie potrafią przezwyciężyć totalizujących zapędów leżących u podstaw projektowania, związanych nie ze zdobieniem, stylizowaniem przedmiotów codziennego użytku, ale ze zmianą ludzkiego życia i rzeczywistości, w której człowiek funkcjonuje. Dizajn (niezależnie od tego, jakie jego aspekty weźmiemy pod uwagę: grafikę użytkową, typografię, modę, wzornictwo, architekturę wnętrz itp.) organizuje bowiem życie człowieka. Jest zaangażowany w realny świat, w którym człowiek nie tylko kontempluje, ale przede wszystkim funkcjonuje; czajnik, krzesło, gazeta, samochód, ubranie nie są oglądane w galerii, ale doświad-

²¹ D. HARVEY: *Kwestia urbanizacji*. „Kultura i Społeczeństwo” 1996, nr 4, s. 29.

²² Więcej na ten temat piszę w artykule: *Dizajn – „sztuka życia”*. „Anthropos?” 2013, nr 20–21, s. 132–140.

czane na co dzień, przez każdego. Dizajn jest dla milionów ludzi, urozmaica życie, wnika w nie, uestetycznia, służy, kreuje, wzbogaca, ale i przekształca²³. Działa zatem wszechstronnie. Na tym właściwie polega rola dizajnu, żeby zadowolić człowieka w każdym aspekcie jego funkcjonowania, by otworzyć się na każdą sferę jego życia. Stąd dostępność dizajnu, tkwiąca w jego podstawowych założeniach.

Od początku XX wieku, w przeciwieństwie do sztuki (użytkowej), dizajn ma być dla każdego, egalitarny, przyjemny, choć niepozbawiony wyższych aspiracji. Powszechnie uważa się, że cecha dostępności bywa częstym powodem obniżania jakości, co nie jest zgodne z założeniami dizajnu. Bardzo dobrym przykładem jest sieć sklepów Ikea, często atakowana i przyrównywana do dizajnerskiego „chowu przemysłowego”, w przeciwieństwie do dizajnu z „wolnego wybiegu”. Ikea jednakże realizuje wszystkie podstawowe założenia dizajnu, być może nawet lepiej niż inne firmy. Od samego początku była odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa, dbając przy tym o jakość wykonania, niewysokie ceny, różnorodność, zgodność z trendami stylistycznymi i technologicznymi. Sieć poza tym doradza w kwestiach umeblowania i stylu życia, zgodnie z duchem modernistycznym (prostota, bezpretensjonalność, funkcjonalność, samodzielny montaż). Projektanci tworzący dla Ikea dostosowują się do ogólnej idei mebli i sprzętów tam sprzedawanych, co nie oznacza braku swobody w projektowaniu. „Styl Ikea”, o ile można go w ten sposób określić, jest przede wszystkim demokratyczny. „Pod określeniem tym rozumieliśmy wyrób – opowiada Ingvar Kamprad, założyciel Ikea – który jest nie tylko dobry, ale również od początku projektowany z uwzględnieniem własnego parku maszynowego, a tym samym tani w produkcji. Wyrób tego rodzaju, najlepiej przeznaczony do samodzielnego montażu, pozwalał nam oszczędzać mnóstwo pieniędzy na kosztach wytworzenia i transportu, a co za tym idzie, proponować niewygórowane ceny klientom”²⁴.

Aby ograniczyć koszty, zwiększając tym samym dostępność produktu na rynku, Ikea rozpoczęła współpracę z projektantami nowych konstrukcji mebli rozkładanych dla masowego odbiorcy. Meble te, często do dziś, są robione zgodnie z koncepcją płyty komórkowej, tzw. grubej ściany, co daje oszczęd-

²³ Tamże, s. 133.

²⁴ B. TOREKULL: *Historia Ikea: Ingvar Kamprad rozmawia z Bertilem Torekullem*. Tłum. T. MANICKI. Warszawa 1999, s. 66.

ność wagi i drewna, a przy tym tnie koszty montażu i jednocześnie sprzyja ideom ekologicznym. Początkowo projektanci, dekoratorzy wypowiadali się o meblach Ikea z pewną pogardą (co można zaobserwować i dziś), często też posądzali się o kradzież pomysłów i kopiowanie. Po przeprowadzeniu badania jakości przez pracowników czasopisma „Allt i Hemmet” oraz wyznaczoną grupę ludzi (klientów) okazało się jednak, że Ikea dotrzymuje norm jakości w każdej kategorii – z formą, funkcją i ceną włącznie. Co więcej, często meble Ikea wypadły w testach lepiej od droższych sprzętów renomowanych projektantów²⁵. Nowatorskim pomysłem było także wprowadzenie maszyn do testowania mebli, które na oczach klientów „torturowały” je, sprawdzając ich jakość i wytrzymałość. Poza tym Ikea daje również ludziom wybór propozycji urządzenia mieszkania, jest dla masowego odbiorcy, średniej klasy, pragnącego w miarę oszczędnie, estetycznie i nowocześnie je zaaranżować, tak, by wszystko do siebie ściśle pasowało. Głównym założeniem sieci meblowej jest oferowanie szerokiego asortymentu ładnych i funkcjonalnych artykułów wyposażenia wnętrz, o dobrym wzornictwie i cenach tak niskich, by jak najwięcej ludzi mogło sobie na nie pozwolić²⁶. Co istotne, Ikea ma zasięg globalny.

Te założenia wielu krytykom dizajnu wydają się miałkie i zbyt uproszczone. Deyan Sudjic uważa, że Ikea jest niczym *fast food* – tania, sycąca, ale mało subtelna. Można się domyślać, że według brytyjskiego krytyka, za mało jest tu wyeksponowany Welschowski estetyczny element elewatoryjny, będący podstawą wyszukanej, wyrafinowanej zmysłowości. Jednakże Ikea realizuje pierwotne założenia dizajnu. Sprzyja bowiem klasie średniej, małym mieszkańcom i zmianom. Produkcja masowa na wielką skalę oraz estetyczne „podciąganie poziomu” ludzi to również idea dizajnu, którą Ikea realizuje, tworząc przedmioty estetyczne, proste, użyteczne, tanie i uniwersalne. Skandynawski dizajn podoba się ludziom na całym świecie. Jest to typ (uniwersalnego) chłodnego, dobrego gustu, połączony z ciepłem i swojskością funkcjonowania. „Rzeczy z Ikea są nie tylko tanie. Są też zaprojektowane w sposób inteligentny i sprawiają wrażenie, że należą do realnego świata, zamiast sugerować, że próbują być czymś, czym nie są. Asortyment produktów Ikea

²⁵ Tamże, s. 83.

²⁶ Tamże, s. 129.

jest silnie zakorzeniony we współczesnym dizajnie”²⁷. Autentyczność skandynawskiego giganta wynika również z nadawania produktom skandynawskich nazw. Można powiedzieć, że Ikea jest jak modowe *prêt-à-porter*: dla masowego odbiorcy, sezonowa, niedroga, modna, stylowa, w dobrym (bezpiecznym) guście. Dziś w każdym sklepie Ikei można odnaleźć modernizm w wersji *light*²⁸, zauważa Sudjic. Trudno się z tym nie zgodzić. Sieć ta odmieniła wizerunek milionów mieszkań i tym samym funkcjonowanie oraz życie wielu ludzi, demokratyzując gust. Nie stawia granic, nie hierarchizuje społeczeństwa, nie pokazuje z wyższością, czym jest dobry dizajn. Dobry dizajn bowiem to u podstaw projektowanie dla ludzi i z ludźmi, co też Ikea czyni.

Używając modowej nomenklatury, która sprawdza się świetnie odnośnie do dizajnu, również dlatego, że jest on mocno w modę uwikłany, istnieje inny, współczesny aspekt projektowania – *haute couture*. Zresztą, projektowanie ubrań, utożsamiane z modą, jest jednym z obszarów dizajnu i jako takie może być nawet soczewką dla tej dyscypliny w jej dzisiejszym, bardziej ambiwalentnym rozumieniu. Istnieje zatem – analogicznie do każdej innej dziedziny projektowania – krawiectwo luksusowe, mające wiele wspólnego ze sztuką (tzw. art-dizajn), unikatowe, elitarne, skupione na formie i luksusowych materiałach oraz technologicznych osiągnięciach, często wystawiane w galeriach i muzeach. Istnieje też *prêt-à-porter* – ubrania w gotowej, powszechnie dostępnej formie. To drugie realizuje podstawowe założenia dizajnu, ale czyni to kosztem jego prestiżowego charakteru. Stąd, być może, niechęć niektórych krytyków dizajnu do tego typu działań, jako komercyjnych, banalnych i tanich. Aby w każdym z obszarów dizajnu nie popaść w ekstremum artyzmu bądź komercji, odpowiedni balans wydaje się kluczowy. Jednakże projektanci chętnie wystawiają swoje realizacje w galeriach, często tworząc przedmioty unikatowe i artystyczne. Przykładem może być izraelski projektant i artysta w jednym – Ron Arad. Swoją pierwszą wystawę zatytułowaną „Sticks and Stones” zorganizował w 1987 roku w Centrum Pompidou w ramach tzw. Nowych tendencji w projektowaniu, wraz z takimi znanymi postaciami, jak: Philippe Starck, Alessandro Mendini czy Hans Hollein. Arad postanowił zaprezentować elektryczny kompaktor do metalu, wykonany przez znaną w książce telefonicznej firmę specjalizującą się w utylizacji

²⁷ D. SUDJIC: *B jak Bauhaus*. Tłum. A. SAK. Kraków 2014, s. 180.

²⁸ Tamże, s. 171.

śmieci. Maszyna przetwarzała odpady metalowe w zgrabne kostki obwiązane siatką. Do jej wystających części Arad przymocował metalowe litery z komunikatem: „Sticks and Stones may break my bones”. Namawiał przy tym zwiedzających do przynoszenia niepotrzebnych krzesła, które następnie były „zjadane” przez kompaktor. W Pompidou krążyły plotki o tym, że Arad samowolnie przepuścił przez maszynę krzesła z biur muzealnych, oraz o jego kłótni ze sponsorem wystawy Louis Vuittonem, który rzekomo chciał wykorzystać maszynę do publicznej manifestacji niszczenia podrabianych torebek²⁹. Sytuacja ta uwydatnia niejednoznaczność rozumienia dizajnu i jego bliskie pokrewieństwo ze sztuką. Arad, podobnie jak Duchamp, wystawił przedmiot masowego użytku, któremu nadał niejako nowe artystyczne znaczenie. Jednakże sam przedmiot pozostał funkcjonalny, Arad zaś zadbał, by zrobić z niego konwencjonalny użytek w niekonwencjonalnym miejscu. Projektanci chętnie ulegają artystycznej konwencji, wystawiając swoje dzieła w muzeach. Indywidualne wystawy mieli też projektanci ubrań lub ich domy mody: Yves Saint Laurent (1983), Gianni Versace (1992), Christian Dior (1997), Giorgio Armani (2000), Vivienne Westwood (2004) czy Coco Chanel (2005)³⁰.

Nie zmienia to idei samego dizajnu, który z założenia oscyluje między sztuką, techniką a codziennością i z zasady jest użyteczny. Może zatem wejść tak samo w kontekst sztuki, jak i technologicznego nowatorstwa czy masowego wytwarzania. Bycie dizajnerem nie oznacza jedynie wytwarzania form odpowiadających funkcji, jest bowiem zaangażowaniem w aktywność, dzięki której staną się one także nośnikami poglądów podzielanych z innymi. To łączy dizajnera z artystą. Pojęcie projektowania jest o tyle trudne do uchwycenia, że odnosi się z jednej strony do obiektów (przedmiotów zrealizowanych), z drugiej – do procesów myślowych (twórczych, ponieważ samo tworzenie jest już projektowaniem – projekty przedmiotów, sytuacji). Relacja podmiot – przedmiot to istotny i zmienny wątek rozwijania się dziedziny dizajnu, na podstawie którego można zaobserwować również przemiany w kulturze.

²⁹ Zob. tamże, s. 124–125.

³⁰ Nie oznacza to, że projektanci ci nie tworzą produktów masowego użytku. Każdy z nich posiada również swoją linię *prêt-à-porter* – czy to będą krzesła, zegarki, stojaki na wino i półki jak u Arada, czy też choćby ubrania, perfumy i kosmetyki w przystępnych cenach (Dior, Chanel, Versace itd.).

Dizajn powstał, służąc mediacji między człowiekiem a przemysłem, sztuką a nowoczesną technologią. Te relacje są wpisane w praktyki dizajnerskie. Ale dizajn jest też odpowiedzią na zmiany kulturowe i cywilizacyjne, dostosowuje się do zmieniających się warunków kultury jako zjawisko interdyscyplinarne, wiążące sztukę z inżynierią. Jako taki odnosi się w mniejszym stopniu do porządku cech przedmiotowych, w większym – do wartości, które to na cechach się zasadzają. Dizajn bowiem tworzony jest przez człowieka i dla człowieka. Człowiek zaś nie jest tylko istotą przyrodniczą, ale istotą przekraczającą siebie w stronę kultury. Żywiołem, w którym porusza się myśl dizajnera, jest właśnie sfera znaczeń, sensów, celów, wartości. Dizajn ukazuje wartości w sposób konkretny, a nie abstrakcyjny, ucieleśnia je, realizuje. Dizajnerzy często chcą być ekspertami, wyznaczając sobie zadania czysto naukowe, techniczne. Dizajn odpowiada na potrzeby człowieka, ale zwykle nie są to tylko potrzeby podstawowe. Jest pewien naddatek w przedmiotach dizajnu i jest nim wykroczenie poza metody, reguły, procedury, poza które inżynieria ani nauka wykroczyć nie mogą. To zbliża projektowanie do sztuki i daje pole do rozwoju obszarów bardziej artystycznych. Dizajn, łącząc sztukę, inżynierię i życie codzienne, subiektywizuje rzeczywistość. Janusz Krupiński, zajmujący się filozofią dizajnu, mówi o nim w ścisłym odniesieniu do człowieka. Uważa, że obiekt kulturowy tworzy się zawsze w relacji antropicznej, a jego własności są rezultatem projekcji. Polega ona na bezwiednym nadaniu czemuś własności, których realnie ono wcale nie posiada. Człowiek wnosi zatem do obrazu przedmiotu własne, subiektywne treści. W ten sposób w gałęzi dostrzega laskę, przeszkodę, polano na ognisko, kij do walki, a nawet rzeźbę. Według Krupińskiego wewnętrzne nastawienie kieruje widzeniem (skojarzeniem). Cel więc jest tu niezwykle istotny. Dzięki nastawieniu człowiek widzi przedmiot jako coś, projektuje jego własności. Przedmiot staje się ważny, tworzy kontekst albo jest elementem kontekstu. Człowiek „ujmuje-jako”, a rolą dizajnera jest umożliwić i nakierować uwagę oraz odbiór; dizajn określa bowiem subiektywną stronę obiektów użytkowych. Ponieważ doświadczenie obiektu składa się na jego obraz, Krupiński sądzi, że „dizajn to obrazowość przedmiotu”³¹, a jego postrzeganie uzależnione jest od wielu subiektywnych elementów.

³¹ J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design. Studium idei*. Kraków 1998, s. 90.

Mimo sprzeciwu, z jakim z pewnością takie rozumienie dizajnu spotkałoby się ze strony modernistów, dzisiejsze doświadczenie ukazuje dobrą intuicję Krupińskiego w tym względzie. Dizajn składa się z bazy i nadbudowy; bazą jest funkcjonalność przedmiotu, obiektu czy sytuacji, nadbudową idea, która im towarzyszy i wskazuje na sposób ich użytkowania. Ona właśnie składa się na to, czym i jak jest coś (dizajnerskiego) dla kogoś – w jego doświadczeniu, zależnie od postawy, nastawienia, punktu widzenia. Oczywiście, nie sam przedmiot i jego funkcjonalność, ale własności przedmiotu są zależne od nastawienia podmiotu, to one przeistaczają, przeobrażają surowy „przedmiot funkcjonalny” w „przedmiot użytkowy”. Dziś często na tym poziomie ujawnia się funkcjonowanie dizajnu.

Krupiński w swej teorii dizajnu i jego własności antropicznych posuwa się znacznie dalej. Przyjmuje jednoznacznie, że bliżej dizajnowi do sztuki niż innych dziedzin, w których pracuje jedynie komunikacja wizualna, oparta na obrazie-odbiciu³². Pojęcie obrazu-odbicia stawia przed projektowaniem zadanie stworzenia percepcyjnego ekwiwalentu (odbicia) dla ważnych fizycznych charakterystyk i relacji przedmiotu. Wygląd niejako „tłumaczy” technologię, czyni ją przystępną. Dizajner jest tu tylko tłumaczem. Ale dizajn nie zajmuje się wyłącznie obrazem-odbiciem, zauważa Krupiński. Istotniejsze są obrazy-symbole, które wyrastają z relacji podmiotowo-przedmiotowej (np. ubiór, który zmusza człowieka do przyjęcia odpowiedniej postawy). Nie można symbolu sprowadzić do logo, obrazu-odbicia, komunikacji wizualnej. Projektowanie może wykroczyć poza takie rozumienie, choć je w sobie zawiera. To dizajner wybiera, na jakim polu działa. Dizajn jest tu dziedziną na wskroś humanistyczną, odnoszącą się do pierwiastka typowo ludzkiego, kulturowego.

Filozofia dizajnu może postrzegać swój przedmiot poprzez ludzkie cele, które ma on w efekcie realizować. Nieco inaczej wygląda ów przedmiot ukazywany „od dołu”, czyli od strony praktyki realizowanej przez dizajne-

³² O obrazach Krupiński mówi w dwojakim znaczeniu. Są obrazy uzewnętrznienia, odbicia oraz obrazy wyistoczenia, symbole. W pierwszym przypadku obraz jest zmysłowo uchwytym uzewnętrznieniem czegoś (które nic nie zmienia w określoności przedmiotu), np. kawałek drewna, dym. Między takim obrazem a tym, czego jest on obrazem, zachodzi związek odbicia, odwzorowania, ilustrowania. W drugim przypadku obraz to przedstawianie się, samouobecnianie, wystaczanie się czegoś, przyrost bycia. Pierwszy to obraz-odbicie, drugi to obraz-symbol. Zob. tamże, s. 91.

rów. Wciąż można dostrzec na tym polu totalizujące zapędy. Projektanci od początków XX wieku korzystają z różnych gatunków i technik sztuki, łącząc je tak, by rozszerzyć swój wpływ na coraz większe obszary rzeczywistości. Szczególnie widać to w totalnym dziele Bauhausu. Dizajn jest też bardzo elastyczny, łączy kulturę wysoką i niską, stanowiąc kombinację bodźców, atrakcji, sztuki w służbie społeczeństwa i technologii dostępnej dla wszystkich. Dziś zagarnia coraz większy obszar rzeczywistości, a użytkownik (jak i projektant) wierzy, że świat można osiąść za pomocą dizajnu³³. Takie mniemania nie dziwią, jako że projektowanie stawia człowieka w centrum, wskazując przy tym na cechy pożądane kulturowo: kreatywność, wolność, indywidualizm z jednej strony i ekskluzywność, doskonałość, uniwersalizm – z drugiej. Pozorna opozycyjność tych cech bierze się z relacyjności samego dizajnu, relacji podmiotowo-przedmiotowej, w której napięcie i oscylacja między nimi (podmiotem i przedmiotem) są jednym z głównych tematów przewijających się przez jego historię. Dzieje się tak dlatego, że dizajn obejmuje zarówno myśl twórczą, jak i jej rezultat. W zależności od tego, na co położony jest nacisk, rozumienie dizajnu może się nieco zmieniać.

Początek XX wieku to fascynacja przedmiotem, jego własnościami materialowymi i funkcjonalnymi, podejmowanie prób jego udoskonalenia, standaryzacji. Rewolucja przemysłowa, technika oraz nauka dały bowiem nowe narzędzia, które mogły przedmiot uczynić badalnym, uniwersalnym, masowym, standardowym, jednoznacznym i niezbędnym. Natomiast ergonomia czy optyka pozwalały na określenie potrzeb człowieka jako takiego. Stąd zainteresowanie uniwersalnymi i standardowymi cechami przedmiotu, który miał być przede wszystkim funkcjonalny. Oczywiście, skoro to artyści podjęli się takiego zadania, istotna była strona estetyczna, nie tylko dla zrównoważenia aspektu technologicznego, ale i dla uzyskania optymalnej formy. Właściwie jedynie projektowanie tego, co „niewidoczne, jak wewnętrzne mechanizmy maszyny, albo tego, co musi być zdeterminowane wyłącznie funkcją jak świder górniczy”³⁴, może być tworzone bez troski o wygląd. Estetyka była i jest istotna, nawet jeśli przesłania ją naukowość czy technika. Dizajner na-

³³ Dizajn to „podstawowy, elementarny składnik ludzkiej egzystencji” (V. PAPANÉK: *Dizajn dla realnego świata...*, s. 3).

³⁴ Ch. FIELL, P. FIELL: *Design. Historia projektowania*. Tłum. A. CICHOWICZ. Warszawa 2015, s. 10.

daje otaczającej rzeczywistości charakter nowoczesny, strawny i estetyczny, dostosowany także do kontekstu czasu i miejsca.

Projektant niejako „myśli w materiale”, który formuje w taki sposób, by oddać nie tylko jego specyfikę, ale i pośrednie, kulturowe wartości, które ów ze sobą niesie. Ważne jest nie tylko to, jak np. krzesło jest wykonane i czy jest funkcjonalne, ale też jego charakter kulturowy i to, w jaki sposób (gdzie i kiedy) jest używane. Oczywiście, już samo wykorzystanie materiału ma wymiar kulturowy, sygnalizuje bowiem istotne idee związane z pojęciem człowieka, jego rolą, środowiskiem, miejscem w świecie, stosunkiem do przyrody i techniki. Tworzywo, z jakiego wykonane są przedmioty, wskazuje na rozwój technologiczny, styl życia człowieka i wartości przez niego prezentowane. Na przykład czerwono-niebieski fotel Rietvelda, krzesło *Wassily* Breuera, fotel *Paimio* Alvara Aalto czy krzesło *Louis Ghost* Philippe’a Starcka ujawniają odmienny kontekst kulturowy, odmienne rozumienie człowieka zanurzonego w nowoczesności. Tym samym dizajnerzy inaczej konstruują formę, która nadal musi odpowiadać funkcji. Będąc fundamentem, funkcja przekłada się na sposób działania zaprojektowanego przedmiotu, obiektu, sytuacji.



A. AALTO: krzesło *Paimio*



Ph. STARCK: krzesło *Louis Ghost*



Ph. STARCK: krzesło *Victoria Ghost*

Dla modernistów, Le Corbusiera, Gropiusa, Rietvelde itp., funkcja stanowiła tak silne odniesienie, że przesłaniała inne aspekty. Stąd narzędzia, maszyny-do-mieszkania, sprzęty, w które miał być wyposażony człowiek, i stąd również dążenie do doskonałości tych przedmiotów. Takie podejście wskazuje na człowieka jako – przede wszystkim – użytkownika. W tym aspekcie człowiek jest nie tyle rozumiany jako podmiot, ile „funktor”. Tak jest postrzegana relacja podmiot – przedmiot na początku XX wieku. Niewątpliwie, jest to propozycja nowego wzorca zachowań, wzoru społecznego, a nawet modelu człowieka, a nie tylko propozycja nowych form przedmiotów.

Dizajn kształtuje i społeczne relacje, i życie człowieka, i jako taki jest zjawiskiem interdyscyplinarnym. Można powiedzieć, „że design w fazie projektowania powiązany jest z różnymi dziedzinami sztuki (głównie sztuki wizualne), techniką i różnymi dziedzinami wiedzy (nauki). Związki te wracają w fazie realizacyjnej projektu, »życiu« zaprojektowanego przedmiotu, w formie związków różnych jego aspektów, ukazanych przez owe dyscypliny”³⁵. Ale dizajn, wchodząc w te związki, nie jest tylko mediatorem, pośrednikiem pozwalającym wypracować syntezę, obsługującym różne dyscypliny. Dobry dizajn, jak zauważa William Lethaby, „to nie specjalny sos dodany do gotowania, a samo gotowanie [...] [dizajn] to przemyślana jakość wykonania”³⁶. Jakość ta ujawnia się i w warstwie wizualnej, i technicznej, i w warstwie znaczeń kulturowych.

Projektowanie jest powiązane z poznaniem zmysłowym, ponieważ zakotwiczone jest w formie o estetycznym znaczeniu, która ma spostrzeżeniowy i subiektywny charakter. Można zgodzić się z Krupińskim, że wielce istotne dla dizajnu są, zanurzone w subiektywnej sferze, relacje podmiot – przedmiot. Przy czym, jak zauważa badacz, aby przedmiot, stając się elementem pewnej całości, przejawiał nowe własności (relacyjne), wymagane jest jego uprzednie uposażenie w określone jakości, np. poręczność noża, wygoda fotela. Na tym polu współcześnie postrzega on kulturową powinność dizajnerów, jako potrafiących wyznaczyć właśnie te własności, które są istotne z uwagi na relacyjność przedmiotu i człowieka. To znaczy, że cel, ze względu na który powstaje (jest zaprojektowany) przedmiot, zlokalizowany powinien być w podmiocie. Są to własności związane z człowiekiem, określające, w jaki

³⁵ J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design...*, s. 23.

³⁶ Cyt. za: Ch. FIELL, P. FIELL: *Design...*, s. 11.

sposób przedmiot wchodzi z nim w relacje. Dlatego też Krupiński nazywa je antropicznymi.

Nie sposób nie zgodzić się z założeniem istnienia własności antropicznych w dizajnie. One to, jeśli prześledzi się jego historię, w dominujący sposób określają zmienne atrybuty tej dziedziny. Sam projektant wszakże, jako uwikłany w swoje czasy, niejednokrotnie nie ma dystansu do swoich realizacji. Jest niejako narzędziem, ale też odzwierciedleniem panującej idei człowieka. Niewątpliwie jednak kulturowa refleksja jest warunkiem koniecznym praktyki dizajnerskiej jako takiej. Jeśli ideą, jak w modernizmie, jest człowiek uniwersalny, standardowy, to dizajner (mniej lub bardziej świadomie) będzie realizował właśnie takie funkcjonalne potrzeby. Natomiast jeśli ideą będzie człowiek wolny, zindywidualizowany, to projektant będzie dążył do zaprezentowania tych odmiennych wartości. Własności antropiczne bowiem to te związane z człowiekiem, jego otoczeniem i kontekstem. Każda z nich odsyła do relacji, dzięki której i w której mogła się pojawić. Jeśli projektant tworzy wygodne krzesło, to jego wygoda jest własnością antropiczną, a nie własnością krzesła, dostosowaniem krzesła do ciała. Są to podmiotowe cechy, kulturowe i wartościujące, a nie opisujące. W ten sposób każde rozumienie przedmiotu jest zarazem rozumieniem człowieka. Każda teza na temat natury przedmiotu wyjaśnia się i odślania jako teza o człowieku – jego życiu, egzystencji, środowisku i sposobie doświadczania przedmiotu. Każdy projekt przedmiotu jako obiektu, wraz z czynnościami, działaniami, które umożliwiają przedmiot (a poza którymi jest kawałkiem tworzywa, materii), znajduje wykładnię jako projekt podmiotu, czyli człowieka, jego sposobu przeżywania świata, prezentowanych wartości. Przedmiot bowiem nie istnieje w oderwaniu od podmiotu. Każdy projekt obiektu przesądza o jego subiektywnym korelacie³⁷.

To oznacza, że gdy dizajner zadaje pytanie: jakiemu człowiekowi ma służyć przedmiot/obiekt/sytuacja?, powinien mieć świadomość, że nie tyle chodzi o konkretną jednostkę czy grupę, ile o rozumienie współczesnego człowieka i zestawu cech, które są mu przypisane. Poza tym, to podmiot określa użyteczność przedmiotu (w przeciwieństwie do funkcjonalności zawartej w przedmiocie) poprzez nadanie mu zindywidualizowanego znaczenia – użytku, jaki chce z niego zrobić. Użyteczność będzie zatem reprezentowała nie tyle sam

³⁷ Zob. J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design...*, s. 77.

przedmiot, ile jego własności, te zaś są zależne od nastawienia podmiotu. Relacja z przedmiotem, stosunek do niego może wydobyć na plan pierwszy relację funkcjonalnie nieistotną. Rolą dizajnera jest uwzględnienie wszystkich aspektów (nawet tych subiektywnych) tego, co w życie człowieka wniesie przedmiot, obiekt czy sytuacja, uwzględnienie potencjalnych relacji.

Siła funkcjonalności tkwi po stronie przedmiotu, użyteczności (użytku z przedmiotu) – po stronie człowieka. Aby przedmiot był funkcjonalny, należy dopasować jego własności do podmiotu, stworzyć narzędzie. Użyteczność natomiast skupiona jest na relacji, w jaką z przedmiotem wchodzi podmiot. Nadrzędnym celem obydwu jest człowiek, ale nacisk kładzie się na inne elementy. W zmechanizowanym społeczeństwie mechanizm jest najważniejszy – maszyna, przedmiot i możliwości, które posiada: struktura, siła, elastyczność, wytrzymałość; to niejako wewnętrzna natura materiału i obiektu. Mimo że dizajn powstał w odpowiedzi na potrzeby człowieka, w ciągu XX wieku dostrzec można istotne różnice w pojmowaniu relacji podmiot – przedmiot. Już moderniści tworzyli nowy świat dla nowej jednostki i zgodnie z założeniem Lászlò Moholy-Nagya celem był człowiek, nie produkt, jednak swoją uwagę poświęcali w głównej mierze produktowi, jego cechom. Tworzyli przedmioty/obiekty na miarę nowoczesnego, uniwersalnego podmiotu, który to, wchodząc w nowy świat, miał być aktywny, miał podejmować wyzwania, być dynamiczny. Zerwanie z wiktoriańską mentalnością i mieszczańskim stylem życia było jednocześnie wyzwaniem i założeniem projektowania modernistycznego. Moderniści uważali, że człowiek potrzebuje przedmiotów i zaprojektowanych miejsc, by wykonywać konkretne czynności, dlatego też funkcja przedmiotu określała czynność, jaką powinien podjąć człowiek. W ich rozumieniu krzesła, łóżka, fotele, domy, samochody miały służyć realizacji zamierzonych działań, również umysłowych, i im należało poświęcić podczas projektowania największą uwagę. Trzeba uczynić ludzi aktywnymi – oto dewiza dizajnu modernistycznego, niejako zmusić ich do podjęcia aktywności, ale ściśle określonej przez projektanta. Siedzenie jest czynnością nie tylko fizyczną, ale i umysłową, twierdził Rietveld, projektując swoje krzesła. „Jeśli chcesz odpocząć – połóż się”³⁸, mawiał. Każdy przedmiot jest niejako narzędziem i posiada jednoznacznie

³⁸ *Design – La Chaise Rietveld*. Réalisé par D. SCHIRMAN. Steamboat Films-Arte France-Le Centre Pompidou-Lobster Films. France 2009.

wyznaczone funkcje. To narzędzie racjonalnie zaprojektowane do ich pełnienia i w założeniu racjonalnie użytkowane.

Współcześnie sytuacja uległa diametralnej zmianie. Dizajn nadal zajmuje się projektowaniem tego, co potrzebne człowiekowi, jednak dziś dizajner ma większą swobodę działania, może skupić się na wielowymiarowej relacji człowieka z zaprojektowanym przedmiotem/obiektem/sytuacją. Wpływ na to ma w ogromnej mierze coraz intensywniej pochłaniany przez dizajnerów obszar kultury popularnej. Na plan pierwszy wysuwa się to, co posiada warstwę wizualną: narzędzia, sprzęty, wnętrza, budowle, pojazdy, ubiory, znaki, opakowania, środki komunikowania się itp. Właściwie dziś dizajn zajmuje się szeroko pojętym projektowaniem „wszystkiego”, co ma związek z człowiekiem. Związek ten bywa bardziej lub mniej partnerski. Z założenia jednak jednostka ma postrzegać siebie „wraz” z otoczeniem, a nie „w” otoczeniu. Zwieńczone sukcesem zatem będą te praktyki dizajnerskie, w których podmiot będzie czuł się koniecznym elementem odpowiadającego mu otoczenia. Dizajn bowiem wikła i angażuje ludzi w otaczającą rzeczywistość w taki sposób, by nie tylko kontemplowali czy konsumowali to, co wokół nich, ale żyli z tym, co materialne, i tym, co niematerialne, w bliskiej (i właściwie niezauważalnej) symbiozie. W tym sensie dizajn sprzyja oswajaniu rzeczywistości. Orędownikiem tego typu rozumienia praktyk dizajnerskich i dizajnu jest Bruno Latour, według którego pojęcie „dizajn” posiada poniekąd znaczenie Heideggerowskie, krążące wokół takich terminów, jak: przywiązanie, uwikłanie, uzależnienie czy też ostrożność, ale szczególnie – troska³⁹. Optuje on za tym, by rzeczywistości człowieka nie dzielić na podmiotową i przedmiotową, ponieważ ten schemat już nie obowiązuje; szczególnie dziś, kiedy przedmioty zyskują miano niezbędnych narzędzi, będących często „przedłużeniem człowieka”. Dizajn, twierdzi Latour, wyraża osobisty, a nawet intymny stosunek człowieka do rzeczy, jego uwikłanie w świat. I tenże stosunek jest najistotniejszym elementem w projektowaniu.

Jest to wizja zupełnie różna od modernistycznej, gdzie przedmiot postawiony był biernie naprzeciw twórczego podmiotu, który arbitralnym gestem powoływał go do życia i narzucał znaczenie. Taka „sterowalność przedmiotami” niewiele miała wspólnego z „myśleniem przedmiotami” w znaczeniu, ja-

³⁹ Zob. T. HOLERT: *Dizajn i nerwowość*. Tłum. Ł. GAŁECKI. W: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 18–19.

kie uwypatnił Martin Heidegger. Moderniści traktowali przedmioty, i szerzej: technikę, w sposób niezwykle instrumentalny i tym samym ograniczony⁴⁰. Współcześnie panuje wśród badaczy dizajnu przekonanie, że projektant powinien kłaść nacisk – oprócz tego, jak przedmioty są wykonane i jak wyglądają – na zrozumienie relacji, w jakie wchodzi z człowiekiem, na związki, jakie z nim tworzą, i, co więcej – na więzi międzyludzkie, które dzięki nim mogą zostać zbudowane. Kategorie dizajnu są bowiem zawsze kategoriami życia codziennego. Można nawet stwierdzić w szerokim ujęciu, bazując na relacji podmiotowo-przedmiotowej, że dziś dizajn jest projekcją człowieka „na zewnątrz”, jego dookreśleniem, ukazaniem wartości i znaczenia.

We współczesnym zdemokratyzowanym i pluralistycznym świecie dizajn promuje ideę wolności (od natury, od sztuki wysokiej, choć paradoksalnie jest z nimi głęboko powiązany; czy nawet od funkcjonalności) i być może jej realizacja jest obecnie najistotniejsza. Odpowiadanie na podstawowe potrzeby ludzi, czyli typowo społeczne działanie, to tylko jedna strona dizajnu. Działalność komercyjna jest również wpisana w praktyki dizajnerskie. Wolność wyboru tkwi zatem i po stronie projektantów, i odbiorców. Współcześnie idea tejże wolności wydaje się jedną z priorytetowych, w przeciwieństwie do modernizmu, kiedy projektanci skupieni byli przede wszystkim na dążeniu do doskonałości (przedmiotów). Dziś zarówno kategoria wolności, jak i doskonałości wpisana jest w działania dizajnerskie, pierwsza określa bowiem podmiot, druga odnosi się do przedmiotu. Oscylowanie pomiędzy tymi dwiema ideami – wolnością i doskonałością, a tym samym różnorodnością i standardem, staje się istotną wskazówką co do zrozumienia pojęcia współczesnego, realizującego różnorodne cele (społeczne, komercyjne czy artystyczne) dizajnu.

Dizajn ma niezwykle szerokie znaczenie, jest rodzajem specyficznej gry w przestrzeni wizualnej, technicznym nowatorstwem, ale i swego rodzaju ideą: stylu życia, codzienności, stosunku jednostki do świata. Idea ta przekłada się na aktywność zwykłego człowieka i odnajduje podstawy ludzkiego funkcjonowania w kulturze (potrzeby, pragnienia). Dziś dominuje myślenie, że człowiek nie jest wzorcowy, ale indywidualny, ma różne potrzeby, w tym estetyczne. Projektanci świadomie więc stosują stylizację, by przedmiot/

⁴⁰ Zob. M. HEIDEGGER: *Pytanie o technikę*. W: TENŻE: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Tłum. K. WOLICKI. Warszawa 1977, s. 226–255.

obiekt był nie tylko funkcjonalny, ale i atrakcyjny. Już pod koniec lat 20. XX wieku powoli zaczął przesuwać się punkt ciężkości projektowania (by po wojnie znacząco przyspieszyć) z obszaru produkcji do obszaru konsumpcji, ze sfery potrzeb w sferę pragnień. Wraz z tym przesunięciem istotnie umocniła się pozycja estetyzacji rzeczywistości, która dziś święci triumfy. Jean-François Lyotard sądzi, że w wieku nowych technologii, czyli wzrastającej złożoności zjawisk, jedynie estetyczne podejście może okazać się adekwatne czy w ogóle możliwe. Współczesna wiedza nie redukuje się bowiem do uniwersalnej formy poznania, której wystarcza jedno kryterium prawdy, lecz dopuszcza wielość kryteriów: technicznej skuteczności, etycznego zaangażowania, estetycznego doznania. W przeciwieństwie do modernizmu współcześni dizajnerzy nie promują jednoznacznych postaw ani też nie proponują takich rozwiązań, a często nawet dążą do wprowadzenia użytkownika w stan zaniepokojenia, zróżnicowania, wieloznaczności czy upozorowania⁴¹. Pluralizm stawia na różnorodność i wolność. W dziedzinie projektowania nastąpiło zatem znaczące przesunięcie. W XIX wieku wiktoriański styl, promujący domowe zacisze (tak krytykowany przez Le Corbusiera), kładł nacisk na intymność ściśle powiązaną z kulturą materialną (zasłony w oknach, mały dostęp światła, dużo natomiast bibelotów i antycznych mebli, wskazujących na status). Wiek XX wyszedł od purystycznej prostoty, w której forma ściśle podążała za funkcją, skończył zaś na bogactwie stylistycznym, historycznych odniesieniach, nadmiarze i zabawie.

We współczesnej zróżnicowanej rzeczywistości mamy raczej do czynienia (na przekór ideom modernizmu) z mieszczańskim indywidualizmem⁴², zakładającym, że człowiek ma prawo do wyrażania siebie w każdym obszarze swej aktywności, to on nadaje (często indywidualne) znaczenie przedmiotom, obiektom i sytuacjom. Sfera domu/mieszkania zyskała ponownie formę prywatnej przestrzeni, w której niejako wszyscy mogą stać się dizajnerami podążającymi za własną stylistyką. W działaniach projektantów ważne jest dziś również to, by nie traktować świata i myślenia o nim w sposób dualistyczny, opozycyjny (podmiot – przedmiot, wysokie – niskie, elitarne – ma-

⁴¹ Zob. J.-F. LYOTARD: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996, s. 57–60.

⁴² Zob. P. SPARKE: *Design. Historia wzornictwa*. Tłum. E. GORZADEK. Warszawa 2012, s. 100.

sowe, unikatowe – dostępne). Nie chodzi bowiem o to, by narzucać ludziom styl i sposób życia, ale o to, żeby z nimi współpracować, konsultować, dawać wybór⁴³. Dizajn jako połączenie sztuki, nauki i techniki rozwija się wraz z nimi. Zwłaszcza nowe dziedziny naukowe odciskają swe piętno na działalności dizajnerskiej. Dziś szczególnie ważne dla tej dyscypliny stają się badania neuropsychologiczne, przedstawiające sposób, w jaki ludzkie receptory, system nerwowy reagują na środowisko. Dizajnerzy poprzez swe realizacje wywierają bowiem potężny wpływ na kształt życia człowieka – posiadają zatem (pośrednią) władzę nad nim i wprost proporcjonalną do tego odpowiedzialność.

⁴³ Więcej na ten temat piszę w artykule: *Dizajn – „sztuka życia”...*, s. 132–140.

Projektowanie i wykonywanie przedmiotów użytkowych oraz narzędzi posiada długą historię. „Od najdawniejszych czasów ludzie szukali lepszych rozwiązań konkretnych problemów – lepszej siekiry kamiennej, lepszego garnka, lepszej broni, lepszego kołowrotka – i przy tworzeniu tych przedmiotów wykorzystywali do pewnego stopnia zdolność przewidywania. Przed rewolucją przemysłową większość projektów wykonywana była ręcznie, pojedynczo, albo wytwarzana seryjnie w warsztatach rzemieślniczych w niewielkiej liczbie egzemplarzy”¹. Projektowanie, podobnie jak sztuka, potrzebne było człowiekowi od zarania dziejów, z tym że sztuka nie była potrzebą podstawową (niezbędną do przetrwania), w przeciwieństwie do projektowania narzędzi. Z czasem te dwie dziedziny: sztuka i rzemiosło, zaczęły wchodzić ze sobą w różnego rodzaju relacje, które obserwować możemy do dziś. Jednakże zarówno rzemiosło, jak i sztuka użytkowa (stosowana), mimo że stanowią częściowo źródło dizajnu, nie są z nim tożsame. To właściwie przemysł i masowa produkcja decydują o wyodrębnieniu się oraz rozwoju tej dziedziny, która ma być pierwotnie również „kontrolą jakości” nad swobodą produkcyjną. Ta kontrola jakości ma obejmować każdy aspekt przedmiotu/obiektu i być nadzorem nad jego permanentnym udoskonalaniem, ulepszaniem technologicznym i estetycznym. Odnosi się zatem teoretycznie do funkcji i formy przedmiotu, jednakże w praktyce kryje się za tym także chęć kontrolowania życia, stylu i tożsamości człowieka.

¹ Ch. FIELL, P. FIELL: *Design. Historia projektowania*. Tłum. A. CICHOWICZ. Warszawa 2015, s. 9.

Dizajn z założenia mieści w sobie idee demokratyzmu i egalitaryzmu, ponieważ na początku XX wieku, kiedy zaczyna się krystalizować, jego głównym celem jest wyrównywanie poziomu socjalnego, szczególnie w dużych miastach. Modernistyczni architekci, projektanci wewnątrz stawiają domy proste i funkcjonalne, w których właściwie każdy pracujący człowiek może zamieszkać w godnych, higienicznych warunkach, z dostępem do bieżącej wody, ogrzewaniem i dostępem do światła, zarówno słonecznego, jak i elektrycznego. Mieszkania i sprzęty są nowoczesne, funkcjonalne i estetyczne, tworzone na miarę współczesnego człowieka, którego jakość życia ma się zmienić diametralnie.

Dizajn, niezależnie od tego, jakiej sfery dotyczy i jakie idee promuje, zawsze ujawnia projekt nowoczesnego życia, realizując potrzeby człowieka, od podstawowych po estetyczne. Moderniści tworzą projekty przeznaczone dla uniwersalnego, standardowego człowieka, biorąc pod uwagę, w pierwszej kolejności, bazowe jego potrzeby, które w tym czasie często nie są zaspokajane. Indywidualny gust uważają za sprawę przesytu i nadmiaru. To racjonalne podejście bierze pod uwagę warunki ekonomiczne, socjalne i psychologiczne ówczesnego człowieka. W realizowaniu planu zmodernizowanego społeczeństwa Gropius zakłada swą rolę nauczyciela, wyznaczającego styl i sposób życia, narzucając podstawowy estetyczny standard. Standard jako forma wspólnego mianownika (ale i wysokiej jakości) staje się fundamentem determinującym założenia wygodnego funkcjonowania w racjonalnym, przyjaznym środowisku, w którym potrzeby estetyczne są zaspokajane zgodnie z purystycznymi wytycznymi. Standaryzacja, co wydaje się najistotniejsze, ma zapewnić ludziom odpowiedni dla każdego (przeciętnego człowieka) poziom życia. Dizajnerzy realizują te cele, łącząc zdobycze naukowe z artystycznymi; nauka bada i analizuje stosunki międzyludzkie, sztuka koordynuje ludzkie działania tak, by doprowadzić do ich syntezy kulturowej². Sztuka jest tu przeciwwagą dla nauki. Dizajner, łącząc obydwie dziedziny, musi liczyć się z rozwojem techniki, technologią, ze strukturą materiału itd., ale też z możliwościami użytkownika i jego potrzebami. Dlatego też dizajn zawsze jest „dla realnego świata”³.

W epoce zaawansowanej, masowej produkcji przemysłowej, kiedy wszystko musi być planowane i projektowane, dizajn zyskuje ogromne znaczenie.

² Zob. W. GROPIUS: *Pełnia architektury*. Tłum. K. KOPCZYŃSKA. Kraków 2014, s. 213.

³ Zob. V. PAPANEK: *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczeństwa*. Tłum. J. HOLZMAN. Łódź 2012.

Jednakże od lat 70. wymaga się od projektantów nie tylko innowacji i kreatywności, ale też transdyscyplinarnej strategii i wychodzenia naprzeciw konkretnym (indywidualnym) ludzkim potrzebom. Projektowanie to zawsze wysiłek, by nadać światu pełen znaczenia (również estetycznego) porządek. Samochód nie jest tylko przedmiotem *stricte* funkcjonalnym, ale posiada naddatek kulturowy – jest symbolem statusu, gadżetem, przedmiotem estetycznym itp. Dizajn jest więc użytkowy także w znaczeniu zaspokajania psychologicznych, estetycznych potrzeb człowieka, które są zmienne. Niektórzy krytycy dizajnu, jak i sami dizajnerzy, nadal w modernistycznym duchu poszukują prymarnych potrzeb, by podnieść poziom życia najbardziej potrzebujących. Victor Papanek, orędownik dizajnu społecznie zaangażowanego, główny problem dostrzega w coraz bardziej estetyzującej się rzeczywistości, w której potrzeby zastępowane są pragnieniami. Dlatego też uważa, że najbezpieczniej projektować dla wykluczonych: biednych, niepełnosprawnych, poszkodowanych itp.

Oczywiście, są to założenia utopijne, dizajn zagarnął zbyt wielki obszar rzeczywistości, by miał się teraz z niego wycofywać. Współcześnie, kiedy podstawowe potrzeby ludzi w dużej części są zaspokojone, dizajn zajmuje się potrzebami dodatkowymi, często tymi związanymi ze stylem życia. W świecie, w którym człowiek coraz częściej używa przedmiotów/obiektów niczym biżuterii, w celach ozdobnych, prestiżowych, projektanci chętnie podejmują się tworzenia dla tego typu odbiorców. Projektant ma możliwość manipulowania relacją przedmiot – podmiot (obiekt – użytkownik), może nasycić obiekt „dowolnymi” znaczeniami, jakościami i wartościami. Chętnie zatem podejmuje próby wykroczenia poza elementarne wymogi funkcjonalne oraz te związane z metodą działania. Równie chętnie eksperymentuje, ponieważ jest to aktywność wpisana w dziedzinę dizajnu, dziedzinę, która spaja mocnymi więzami naukę i sztukę.

Najsilniejszym bodźcem do eksperymentów prowadzących do zmian w obszarach dizajnu jest kontekst kulturowy. On wyznacza zmiany w myśleniu i działaniu, i tym samym – w dizajnie. Wszelkie przemiany kulturowe dziedzina ta skupia w sobie niczym soczewka, a kontekst jest wytyczną jej rozwoju i samookreślenia. Kontekst nadaje wyraz realizacjom w sferze projektowania, a samo projektowanie odzwierciedla aktualne idee kulturowe. Dizajn pręźnie się rozwija, odpowiadając na coraz to nowe potrzeby (pragnienia) ludzi, wpływając tym samym na zmianę stylu życia. Jednocześnie poprzez

sferę dizajnu użytkownik zapoznaje się z nowymi technologiami, materiałami, formami. W 1923 roku, kiedy na wystawie Bauhausu Georg Muche pokazał swój eksperymentalny *Haus am Horn*, Gropius skomentował to słowami, które były odzwierciedleniem potrzeb tamtych czasów w każdym aspekcie. Celem tego nowoczesnego domu mieszkalnego było osiągnięcie „największej wygody przy największej oszczędności środków, dzięki zastosowaniu najlepszego rzemiosła oraz zagospodarowaniu przestrzeni pod względem formy, wielkości i artykulacji”⁴. Pierwsza wojna światowa doprowadziła bowiem do zmiany podejścia do człowieka i jego środowiska, a tym samym ugruntowania się dizajnu jako dyscypliny odpowiadającej na jego potrzeby. Gropius ukazuje wielość elementów, istotnych do dziś, które są ze sobą ściśle powiązane, natomiast zmiany warunków życia, przemiany w sztuce, nauce, produkcji i konsumpcji znacząco wpływają na zmianę w parametrach tych elementów.



G. MUCHE: willa *Haus am Horn*

Dobrym przykładem innego podejścia do projektowania w latach 30. XX wieku jest dizajn amerykański, wyrastający z odmiennego kontekstu, odmiennego podejścia do sztuki i estetyki. Lata 30. to czas zwany w Stanach Zjednoczonych „dekadą dizajnu”, w którym wielkie korporacje zabiegają o wybitnych konsultantów, projektantów takich jak Raymond Loewy, Hen-

⁴ Cyt. za: F. WHITFORD: *Bauhaus*. London 1984, s. 143. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

ry Dreyfuss i zatrudniają ich, by przeprojektowywali całe linie produktów. Jednakże chodzi tu głównie o stylizację, nadanie przedmiotom pozorów nowoczesności, której odbicie uznawano za formę luksusu. *Styling* produktów polega w owym czasie przede wszystkim na ukazaniu nowoczesnej formy. Jak zauważa historyk dizajnu Jeffrey Meikle: „Zgodnie z amerykańską tradycją praktycznego eklektyzmu wszystko, co wydawało się nowoczesne, było przetwarzane na użytek komercyjny”⁵. Co istotne, tendencja ta po drugiej wojnie światowej zaczęła intensywnie rozpowszechniać się we wszystkich rozwiniętych krajach.

„Amerykański sen” stał się niejako wzorcem powojennej odbudowy społeczeństw dla Europy Zachodniej. Chodziło bowiem przede wszystkim o obniżenie kosztów produkcji, nie obniżając przy tym jakości produktu. Eksperymentowano zatem głównie z formą i materiałem. Zamiast metalu zaczęto stosować plastik, dzięki czemu produkty stawały się tańsze w wykonaniu, ale też często poręczniejsze, lżejsze i tym samym bardziej funkcjonalne. Niezależnie jednak od części świata wygląd zaczął odgrywać coraz istotniejszą rolę. Było to szczególnie zauważalne w uwodzieńczej stylistyce zaprojektowanego tuż po drugiej wojnie przez Ferdinanda Porschego kultowego samochodu sportowego porsche 356 o niezwykle opływowej formie.



F. PORSCHE: samochód porsche 356

⁵ J. MEIKLE: *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*. Philadelphia 2001, s. 5.

Samochód ten, jak sugerował projektant, stworzony został przede wszystkim dla przyjemności jazdy, a dopiero w drugiej kolejności do innych codziennych zadań. Trend powojenny ukazywał zresztą istotną rolę estetyki, nie tylko odzwierciedlającą się w wyglądzie zaprojektowanych obiektów, ale również w nacisku kładzionym na doznawanie przyjemności powstającej przy obcowaniu z dobrze zaprojektowanymi przedmiotami. „Przyjemność używania” stała się swego rodzaju wytyczną dla projektantów, co nie oznaczało jednoznacznego odejścia od rozwiązań funkcjonalnie i technologicznie przekonujących. Świetnym przykładem może być radioadapter Phonosuper SK4 z 1956 roku, zaprojektowany dla firmy Braun przez Dietera Ramsa i Hansa Gugelota, popularnie zwany „trumną królowny Śnieżki”.



D. RAMS, H. GUGELOT: radioadapter Phonosuper SK4

Adapter ten doskonale łączył formę z funkcją i nowoczesną technologią w dość surowej, aczkolwiek przekonującej stylistyce. Być może forma nie była dla niemieckich projektantów celem, a tylko rezultatem, jednakże ona sama i nacisk na nią kładziony stawały się w tym czasie coraz bardziej istot-

ne. Projektanci pojęli, że nowe narzędzia, wypracowane na drodze naukowej i technologicznej, mogą zmienić życie człowieka w każdej sferze, uprzyjemnić je i uartystyczyć, o ile trafią wcześniej w ich ręce.

Mimo uwagi poświęconej w tym czasie stylizacji założenia modernistyczne trwają, przejawiając się w egalitarnym, nowoczesnym podejściu projektantów, zafascynowanych nowymi możliwościami technologicznymi i materiałowymi. Słowa Gropiusa, być może nieco bardziej uładzone, pozostają aktualne: „Dzięki porzuceniu chorobliwej fiksacji na punkcie »stylów« zaczynamy powoli kształtować pewne podstawy i zasady odzwierciedlające nowy model życia człowieka XX wieku. Zaczynamy rozumieć, że projektowanie otoczenia fizycznego nie oznacza korzystania z przyjętego kanonu teorii estetycznych, lecz raczej symbolizuje ciągły rozwój wewnętrzny, przeświadczenie nakazujące nieprzerwane odtwarzanie prawdy w służbie ludzkości”⁶.

Forma przedmiotów/obiektów dizajnu, materiały, z których są wykonane, zawsze mówią wiele o współczesnym świecie, pokazując przede wszystkim jego możliwości. Projektanci zmieniają rzeczywistość, co widać nie tylko we wdrażaniu nowych technologii do użytku, ale też w przeobrażeniach sposobu myślenia zwykłego człowieka. Zanim tworzywa sztuczne mogły być wykorzystane do produkcji masowej, projektanci musieli zmierzyć się nie tylko z problemami technicznymi. Istotna była bowiem zmiana światopoglądu człowieka, w którym do tej pory plastik funkcjonował jako tworzywo gorszej kategorii, *erzac*, jako materiał tani i niskiej jakości. Należało zatem prze wartościować dotychczasowe poglądy dotyczące jakości. „Jeśli plastik miał się przyjąć jako materiał do produkcji mebli, ambicje projektantów, którym zależało na czymś więcej niż wąsko pojętej funkcjonalności, domagały się stworzenia nowej estetyki, zauważa Deyan Sudjic. Musiała być ona oparta na odrzuceniu tradycji pracy ręcznej oraz obiegowych wyobrażeń o tym, co stanowi o jakości. Musiała zachwycać wykończeniem na wysoki połysk a także magią tajemniczych, zagadkowych przedmiotów błyskawicznie wykonanych przez maszyny”⁷.

Dizajn nie jest zawieszony w próżni i dostosowuje się do zmieniających się warunków życia, aktywnie uczestnicząc w tych zmianach. Zadaniem dla projektantów jest zrozumienie pobudek, z jakich ludzie używają przedmio-

⁶ W. GROPIUS: *Pełnia architektury...*, s. 228–229.

⁷ D. SUDJIC: *B jak Bauhaus*. Tłum. A. SAK. Kraków 2014, s. 69.

tów, uchwycenie, jakimi cechami można manipulować, by sprostać ludzkim, niekoniecznie racjonalnym potrzebom. Funkcją trudno manipulować, formą – łatwiej. Taką strategię np. po drugiej wojnie światowej przyjmują włoscy dizajnerzy, tworząc charakterystyczną „włoską linię”. Linia ta często kompensuje techniczne niedostatki wizualnym urokiem, w tym czasie włoscy projektanci nie dysponują bowiem wystarczająco zaawansowaną technologią. I nawet kiedy dobijają wreszcie do technologicznego brzegu, artyzm ich projektów stanowi o ich specyfice. W swej twórczości odwołują się często do wyobraźni, pokazując światu, że wszystko jest dozwolone, jeśli uczestniczą w tym fantazja i wyrafinowanie. Wiele z ich produktów charakteryzuje się współczesnym, modnym wyglądem, wśród nich skuter Vespa 125 Corradina d’Ascanio czy maszyna do pisania Lettera 22 Marcella Nizzolego. Przedmioty te mają opływową linię i rzeźbiarską formę, jednakże bez zbędnej ornamentacji.



C. d’ASCANIO: skuter Vespa 125



M. NIZZOLI: maszyna do pisania Lettera 22

Nic zresztą w tym dziwnego, że forma w powojennym dizajnie zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę, jest to bowiem czas badań nad „czynnikiem ludzkim”, odrzucający poniekąd uniwersalizm modernistów. Dizajnerzy coraz częściej skupiają się na aspekcie emocjonalnym, formach organicznych, które łagodzą surowy, geometryczny i funkcjonalny formalizm wcześniejszych projektów modernistycznych. Chodzi także o większą koncentrację na człowieku niż przedmiocie, na jego potrzebach, już nie tylko tych podstawowych. Mimo że wolność w latach powojennych sprowadza się przede wszystkim do kategorii konsumpcjonistycznych – co pozostało poniekąd do dzisiaj – to dizajn z pewnością jest czymś więcej niż powierzchownym kształtowaniem pragnień konsumentów. Oczywiście, dizajn może być afirmatywny względem rzeczywistości, ale może też być krytyczny. Pierwotnie miał służyć innowacyjności i nadzorować rozwój społeczeństwa. Dizajnerzy modernistyczni chcieli kontrolować potrzeby odbiorców/użytkowników tak, by wzmacniać pożądane efekty, by podnosić poziom estetycznego gustu zwykłego człowieka i kształtować go również w innych obszarach jego aktywności. Po drugiej wojnie światowej dizajnerzy skupieni są bardziej na czynnikach gospodarczych, podnoszeniu produkcji, by w dobie popkultury z jednej strony zająć się możliwościami, jakie zaczęły otwierać się przed ko-

mercjalizacją dizajnu i związaną z tym stylizacją, z drugiej – wciągnąć się także w działalność krytyczną, zajmującą się stawianiem pytań, promowaniem nie tyle kupowania, ile refleksji nad światem i jego ideami.

Niewątpliwie to industrializacja stworzyła dizajnera w nowoczesnym sensie. Wytycznymi stały się produkcja masowa, demokratyzacja i estetyzacja. Później w toku przemian dizajn ewoluował w różne strony, sprzyjając bardziej komercjalizacji lub zaangażowaniu społecznemu, a nawet sztuce. Zaawansowanie technologiczne stało się środkiem wyrazu na tyle ważnym, by rozwój technologiczny zaświadczał nie tylko o nowatorstwie dizajnu, ale stanowił o nim samym, był jego konstytutywną cechą. Stąd dizajn nie jest rzemiosłem ani sztuką. Posiada swoją odmienność. Przez lata funkcjonowania stał się symbolem nowoczesności i wyrafinowania, i choć projektuje się dziś również informacje czy interakcje, dobry projekt wraz z realizacją jest także kwestią estetyki.

Mimo że projektowano i wykonywano narzędzia właściwie od zawsze, dopiero produkcja masowa stworzyła zapotrzebowanie na nową rolę – kogoś, kto nie tyle byłby fizycznym twórcą przedmiotu, ile pomysłodawcą i autorem projektu. Istotnym czynnikiem jest to, jak dany produkt będzie wytwarzany, jaki będzie miał kształt (wygląd) i funkcje. Projektant to inżynier i artysta w jednym. „Rolą dizajnera jest kreowanie znaczeń, dzięki którym produkt sprawi wrażenie na tyle wartościowego, by uznano go za warty swojej ceny, a także, w stosownych przypadkach nadanie produktom znamion kojarzonych z płcią zamierzonego użytkownika”, twierdzi Deyan Sudjic. I dalej: „Pracą dizajnera jest również uczynić przedmiot zrozumiałym, a więc wyposażać go w takie komunikaty, które będą sygnalizowały użytkownikowi jego przeznaczenie oraz sposób, w jaki należy z niego korzystać”⁸. Przypisanie projektantom takiej roli może wydawać się zbyt ciasnym sposobem myślenia o samym dizajnie i umiejscawiania go głównie w ramach przemysłu powiązanego z komercją. Jednakże, okazuje się, że właściwie do tych właśnie funkcji, w swej podstawowej wersji, dizajn może być sprowadzony. Ma on przede wszystkim ułatwiać komunikację, zrozumienie otaczającego świata, ale również poznanie współczesnych form artystycznych czy nowinek technologicznych. Stąd też wymóg szerokiej wiedzy kulturowej dizajnera, naukowej i estetycznej.

⁸ Tamże, s. 11.

Dizajn zawsze odzwierciedla światopogląd panujący w danym okresie, towarzysząc przemianom i wzmacniając je. W latach 60. XX wieku, kiedy zaczął w projektowaniu dominować plastik, stał się on zarówno formą, jak i treścią projektowanych przedmiotów, wyrażając jednocześnie zmienność, ulotność, przyjemność czerpaną z życia. Dizajnerzy starali się manifestować płynność i rzeźbiarstwo tego materiału, jego „demokratyczność” ujawniającą się w formie powszechnej dostępności, nadającej dodatkowo koloryt środowisku człowieka. W czasach boomu popkulturowego nikt nie myślał o wieczności, zatem i przedmioty zyskały walor ulotności, zmienności i zastępowalności. Powielalność stała się wartością zarówno w sztuce (Andy Warhol), jak i dizajnie, obrazując odrzucenie ścisłej racjonalności. Projektanci, wychodząc naprzeciw potrzebom ludzi, projektowali przedmioty oddziałujące na emocje, pełne ekspresji. „Być może przywiązanie do trwałych, uniwersalnych wartości zamieniamy na akceptację faktu, że forma może mieć wartość w danym czasie dla określonego celu, konkluduje Paul Reilly. [...] To oznacza, że produkt powinien być optymalny dla takiego zespołu okoliczności, dla jakiego został zaprojektowany. Na przykład w epoce przyspieszenia technologicznego ignorowanie przemijalności czy przejściowości samo w sobie będzie odrzuceniem prawdy”⁹. Zastępowalność produktów, szybko zmieniające się trendy w ubiorze, muzyce i dizajnie zaczynają określać światopogląd ludzi. Nigel Whiteley określa tę postawę mianem „filozofii ciesz się dziś, pozbydź się jutro”¹⁰.

Takie podejście pokazuje również wzrost znaczenia mody w jej coraz szybciej przebiegających zmianach, za którymi projektanci muszą nadążyć. Moda nie dotyczy tylko zewnętrznej stylizacji, ale też nowości technicznych i technologicznych, i jako obejmująca styl życia nie sprowadza się wyłącznie do ubioru, choć z tym jest potocznie kojarzona. Dzięki niej dizajn zaczął zyskiwać jeszcze bardziej masowy, demokratyczny i popularny wyraz, analogicznie do linii modowej ubrań *prêt-à-porter*. Takie przedmioty jak dzinsy, coca-cola czy Mini Morris były z założenia bezklasowe i w pełni egalitarne. Nieco później jeszcze samolot i wreszcie komputer nie tylko odmieniły doświadczenia zwykłego człowieka, ale także pojmowanie kultury, która z materialnej zaczęła przekształcać się w informacyjną.

⁹ P. REILLY: *The Challenge of Pop*. „Architectural Review” 1967, October, s. 257.

¹⁰ N. WHITELEY: *Pop Design: Modernism to Mod*. London 1987, s. 125.

Dizajn jest u podstaw wytworem uwarunkowań intelektualnych, społecznych i technicznych aktualnych czasów, dotyczy każdej jednostki, ponieważ styka się ona z nim każdego dnia. Człowiek żyje w zaprojektowanym środowisku, ważne zatem jest to, czy jest ono zaprojektowane właściwie. Potrzeby estetyczne ludzi są istotnym czynnikiem dizajnu. „Czerpana z piękna satysfakcja *psyche*, zauważa już Gropius, jest w kompletnym, cywilizowanym życiu tak samo ważna, jak spełnienie wymagań związanych z komfortem materialnym, a może nawet od nich ważniejsza”¹¹. Celem dizajnu pozostaje zawsze estetyczne i techniczne – jakościowe poprawienie życia zwykłego człowieka. Nacisk na sferę estetyczną lub techniczną bywa jednak różny, zależny od obszaru dizajnu, kontekstu kulturowego, zamożności społeczeństwa, jego świadomości itp. W latach 70. XX wieku, w erze fascynacji lotami kosmicznymi, również projektowanie zyskuje „efekt kosmiczny”: łóżka coraz częściej przypominają kapsuły do spania, a mieszkania – kapsuły mieszkalne. Dom zatem z „maszyny do mieszkania” ewoluje do kapsuły, co właściwie jest tylko zmianą formalną. Nowe materiały, takie jak kolorowy, błyszczący plastik, zastępują metal i szkło, nowe opływowe formy wypierają geometryczne, a styl życia dostosowuje się do nowych warunków. Estetyka i technika to najważniejsze „narzędzia” dizajnera, który opowiada historię teraźniejszości w sposób bardziej lub mniej krytyczny, z większym lub mniejszym połosem i bardziej lub mniej odpowiedzialnie.

Kontekst jest najistotniejszym fundamentem twórczego projektowania. To on narzuca ramy formalne, technologiczne, ale też ideologiczne. Na przykład rewolucja hippisowska wprowadza równie rewolucyjne zmiany w samym dizajnie, co w myśleniu o nim. Komuny hippisowskie, głoszące idee „pokoju i miłości”, mają na uwadze również stworzenie, w sposób dosłowny i metaforyczny, bardziej zrównoważonego społeczeństwa z odpadów społeczeństwa konsumpcyjnego¹². Poszanowanie natury, etyczne i odpowiedzialne podejście do projektowania odpowiadającego na realne potrzeby człowieka żyjącego w symbiozie i z przyrodą, i z drugim człowiekiem stają się nowymi wytycznymi projektowania. W tym czasie także znacząco wzrasta świadomość funkcjonowania przemysłu w powiązaniu ze społeczeństwem konsumpcyjnym, gdzie relacja estetyki z techniką wpływa na pojawianie się

¹¹ W. GROPIUS: *Pełnia architektury...*, s. 107.

¹² Zob. Ch. FIELL, P. FIELL: *Design...*, s. 433.

z jednej strony stylizacji, z drugiej – przestarzałości produktów. Przestarzałość ma związek w dużej mierze z kreowaniem potrzeby posiadania nowości, od mieszkań, sprzętów i samochodów począwszy, na ubraniach i modnych gadżetach skończywszy. Tendencja ta jest bowiem ściśle powiązana z modą. Victor Papanek wprost mówi o „kulturze chusteczek jednorazowych”, czyli takiej, w której rzecz przestaje być modna albo technologicznie zaczyna odstawać lub też jest zaprojektowana tak, by jej (u)życie było krótkie. W ten sposób człowiek niefrasobliwie zaśmieca środowisko, a należy pamiętać, za- uważa Papanek, że projektowanie to potężne narzędzie kształtowania przez człowieka własnych wytworów i środowiska, a tym samym samego siebie¹³. Dizajn już w latach 70. staje się zatem synonimem wolności i wprost proporcjonalnej do niej odpowiedzialności, stanowi bowiem fundament ludzkiego funkcjonowania. Stąd też postulat Papanka, że powinien przede wszystkim niwelować podziały między ludźmi (a nie wzmacniać je przez projektowanie komercyjne) i mieć charakter kompleksowy.

Dizajn rozwija się i umacnia swoje działania, począwszy od początków XX wieku. Poprzez zmiany społeczne, ideologiczne, materialne, w których aktywnie uczestniczył, stawał się coraz bardziej popularny i zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy. Dizajn już od czasów modernizmu plasuje się bowiem między tym, co popularne, a tym, co ambitne, jest łącznikiem życia i sztuki, niejako gwarantem nowoczesności. Aby zrozumieć jego rolę w kulturze (a nie tylko bezrefleksyjnie korzystać z zaprojektowanych produktów i miejsc), wymagana jest znajomość kontekstu sztuki i kultury, swoista kompetencja, która nie tyle jest niezbędna w użytkowaniu przedmiotów, ile potrzebna w docenieniu ich kulturowej roli jako łączników sztuki, techniki i popkultury. To, że produkty komercyjne stają się coraz doskonalsze technicznie i odznaczają się coraz większą estetyczną samoświadomością oraz artystycznym zacięciem, jest również wyznacznikiem wymagań estetycznych użytkownika. Jest on, być może, najistotniejszym ogniwem funkcjonowania dizajnu, to jego potrzeby muszą być bowiem uwzględniane, a doświadczenie estetyczne i zadowolenie czerpane z rzeczywistości są niezwykle istotną kwestią¹⁴. Jeśli realiza-

¹³ Zob. V. PAPANEK: *Dizajn dla realnego świata...*, s. 110.

¹⁴ Zob. R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Tłum. A. CHMIELEWSKI, E. IGNACZAK, L. KOCZANOWICZ, Ł. NYSLER, A. ORZECZOWSKI. Wrocław 1998, s. 92.

cje w dziedzinie dizajnu nie dają satysfakcji, świadczy to głównie o złych projektach. Nawet informacja musi być na tyle czytelna, by zadowolić użytkownika.

Przedmioty dizajnu organizują świat człowieka i jego doświadczanie życia. Modelowy dizajner, trochę niczym Sartre'owski artysta, powinien chcieć uczynić świat godnym człowieka, budować go na jego miarę, ale (w przeciwieństwie do artysty) powinien myśleć przede wszystkim o nim, a nie o sobie. Dizajner tym różni się bowiem od Sartre'owskiego artysty, że nie tworzy świata na marginesie rzeczywistości, która jest jedynie tłem bardziej lub mniej z nim powiązanym¹⁵. Dizajner działa i przekształca rzeczywistość, nadając jej lub też współkreując znaczenia. Przedmioty *stricte* artystyczne pozostają w zawieszeniu i dystansie do niej, przedmioty designerskie zaś są w nią w pełni zaangażowane. Mimo tych różnic artysta i dizajner są twórcami manifestującymi wolność i wyobraźnię, której siła „tkwi w tworzeniu świata niezależnego od realiów przyrodniczych, całkowicie poddanego człowiekowi, w którym wszystko jest możliwe”¹⁶. Im szybszy jest rozwój techniki, tym większe możliwości twórcze dizajnerów. Projektowanie, nawet to o charakterze ekologicznym, zawsze wskazuje na świat człowieka i jego kreatywność, na rozumienie miejsca jednostki w całości (eko)systemu, co daje nowe pola działania.

Projektanci od czasów modernizmu dążą do tego, by dizajn uczynić ideą „sposobu życia”, w którym każdy będzie urzeczywistniał twórczy potencjał natury ludzkiej, uzyskiwać zadowolenie, czuć się swojsko wśród przedmiotów i dobrze wśród innych ludzi. W ten sposób dizajn narzuca swoją twórczą obecność światu i pokazuje, jak kreatywny jest człowiek. Nawet banalny projekt krzesła ma swój wyraz i swoje znaczenie kulturowe; krzesła dobierane są do sytuacji, ponieważ uosabiają status społeczny, władzę, służą atmosferze, poniekąd nawet ją kreując, pokazują gust i wiedzę na temat współczesności. Innowacje technologiczne i estetyczne zawsze odciskają swoje piętno na formie krzesła. Stąd też może być ono ikoną dizajnu, która ukazuje zmiany w każdej dziedzinie życia ludzkiego. Oczywiście, takich przedmiotów jest dużo więcej.

¹⁵ Zob. J.P. SARTRE: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Tłum. P. BEYLIN. Warszawa 1970, s. 6.

¹⁶ A. GŁUTKOWSKA-POLNIAK: *Wyobraźnia. Sztuka i design*. Katowice 2012, s. 96.

Rolą projektanta jest zrozumienie różnorodnych pobudek, z jakich ludzie używają przedmiotów/obiektów/sytuacji. Moderniści dążyli do perfekcji i doskonałości, ale to „niedoskonałość” podkreśla czynnik ludzki. Doskonałość jest dążeniem opartym na aspekcie naukowym, technologicznym dizajnu, niedoskonałość – artystycznym. Doskonałość wskazuje na przedmiot i jego funkcje (funkcjonalność) oraz na maszynę, która mogła go wykonać idealnie, niedoskonałość – na człowieka i użyteczność przedmiotu (czy się przyda, jakie potrzeby zaspokaja, co komunikuje, czy jest przyjazny itd.). W dążeniu do doskonałości projektanci starają się sprostać obiektywności i uniwersalności, brak doskonałości wskazuje natomiast na subiektywność i indywidualizm. Jako że w dizajnie chodzi o masowo wytwarzaną tożsamość produktu, doskonałość zatem będzie tu również brakiem odstępstw od technicznej jego specyfikacji (jednakowość). To powód, dla którego z seryjnie wykonanych przedmiotów bije swoista „obcość”, i dopiero umieszczenie ich w odmiennym środowisku oraz kontekście, zindywidualizowanie jest w stanie nadać im subiektywne znaczenie.

By sprostać potrzebie indywidualizmu, powstają dziś także „edycje limitowane”, zapewniające dobrą jakość i limitowaną, atrakcyjną oraz często bardziej ozdobną formę. Jednakże na początku XX wieku, kiedy przemysł znacząco się umocnił, projektanci na tyle zafascynowani byli nowymi materiałami i nową technologią, że chcieli w niezmałowany żadnym ornamentem sposób przekazać tę fascynację, pokazać ludziom wspaniałość tego czasu – czasu gładkości, minimalistycznej formy, która nie będzie przesłaniała tego, co wybitne. Doskonałość produkcyjna (w której ludzie zastąpiły maszyny) spowodowała, że ornament nie musiał już niczego ukrywać ani maskować tego, co maszynowo wyprodukowane. Stał się zbędny. Zwykły człowiek jednak lubi ornament, stosuje dekoracje, by zaznaczyć własną tożsamość i podkreślić, że coś do niego należy. „Trzymamy smartfony w plastikowych etui w panterkę, doczepiamy plastikowe figurki do uchwytów naszych walizek, które dodatkowo oblepiamy naklejkami – jakbyśmy tatuowali nie tylko siebie, ale też nasze rzeczy. Być może miarą naszego nienasyconego głodu ornamentyki jest odczuwany przez nas przymus odcisnięcia swojego osobistego piętna na własnych rzeczach i otoczeniu”¹⁷. Dizajn, jako służący społeczeństwu, odpowiada na te potrzeby człowieka, stwarzając dla niego pozory bycia jed-

¹⁷ D. SUDJIC: *B jak Bauhaus...*, s. 260.

nostką w tłumie, sam bowiem również łączy w sobie cechy indywidualizmu i wspólnotowości, egalitaryzmu i elitaryzmu. Przedmiot dizajnerski mimo (możliwości) masowej produkcji odznacza się pewną nietuzinkowością. Przy czym nietuzinkowość ta dotyczy nie treści, ale formy, pomysłu, idei, które to rozwijają się i zmieniają, zyskując optymalny dla danego czasu i komunikatu wyraz. Dzieje się tak chociażby dlatego, że badania potrzeb i możliwości człowieka idą naprzód, ukazując coraz to nowe rozwiązania. Celem zaś dizajnu jest od początku zmiana i podnoszenie standardów ludzkiego życia. Chodzi więc o propozycję nowego wzorca zachowań, a nie tylko nowej formy przedmiotu. Andrzej Pawłowski formułuje w związku z tym zasadę działania jako procesu, w przeciwieństwie do rezultatu projektowania – dzieła. Odrzuca dizajn jako kult przedmiotu, sądzi, że właściwy ciężar dokonań projektanta leży w wydarzeniu – w procesie użytkowym, w działaniu, w życiu. I nie chodzi tu o działanie przedmiotu, ale człowieka. Nie chodzi też o użytkowanie przedmiotu (zajmowanie się przedmiotem), lecz dążenie do celów, które rysują się przed człowiekiem. Przedmioty są tutaj tylko środkiem do celu, stanowią impuls inicjujący nowe procesy społeczno-kulturowe. Odbiorca/użytkownik powinien współtworzyć sytuację, a nawet przedmiot, wchodząc z nimi w interakcję, dizajn ma bowiem być inicjacją. Odkrywać człowieka i jego cele – oto, według Pawłowskiego, zadanie dla dizajnera¹⁸.

Jeszcze dalej w pojmowaniu dizajnu jako dyscypliny dotyczącej wiedzy o człowieku i jego wartościach idzie Janusz Krupiński, który na pytanie: czym zajmuje się dizajn?, odpowiada: człowiekiem. Najistotniejsze jest to, co dizajn wnosi w życie jednostki, w jej egzystencję, w relacje z innymi, wreszcie w to, kim ona sama jest. Według Krupińskiego każde rozumienie przedmiotu jest zarazem rozumieniem człowieka. Każda teza na temat natury przedmiotu wyjaśnia się i odsłania jako teza na temat natury podmiotu – jego życia, egzystencji i sposobu doświadczania świata. To zasada wykładni humanistycznej. Wynika ona z przekonania, że przedmiot jest tym, czym jest dla człowieka (w jego odczuciu, przeżywaniu, doświadczaniu). Zatem spór o dizajn (czym jest i czym powinien być) stanowi właściwie spór o ideę człowieka. Każdy projekt przedmiotu jako obiektu znajduje wykładnię jako projekt podmiotu, jego sposobu przeżywania świata, w tym także konkretnych przed-

¹⁸ Zob. A. PAWŁOWSKI: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*. Kraków 2001, s. 37.

miotów. Przedmiot nie istnieje bowiem w oderwaniu od podmiotu. Nawet jeśli projektant ma w polu uwagi tylko obiektywne związki przedmiotu i jeśli świadomie tylko to czyni tematem swego projektu, zarazem przyjmuje pewien preprojekt człowieka. Nie oznacza to, że dizajn projektuje człowieka (a przynajmniej niejednoznacznie), ale przedmioty na jego miarę. Obiekt dizajnu jest tu ujmowany od strony podmiotowej – jak i czym ma być dla podmiotu¹⁹.

Nie można z takim rozumieniem dizajnu się nie zgodzić, historia jego przemian w XX wieku pokazuje również przemiany człowieka, jego życia, wartości i odbioru świata. Bauhaus tworzył dla jednostki standardowej, uniwersalnej, statystycznej, po drugiej wojnie światowej zaś człowiek zaczął być postrzegany jako indywiduum o różnych potrzebach, w tym szczególnie potrzebie wolności, przejawiającej się w możliwości wyboru. Podczas gdy Victor Papanek ogranicza cele dizajnu, sugerując wyłącznie dizajn społecznie zaangażowany, Janusz Krupiński postrzega go w szerokim wymiarze humanistycznym, odpowiadającym nie tylko na problemy społeczne, ale na wszelakie potrzeby człowieka, również te *stricto* estetyczne.

Niezależnie jednak od rozumienia roli i celu dizajnu zawsze operuje on funkcją i formą, nawet jeśli do tej drugiej nie przywiązuje wagi, zawsze kładzie nacisk na nowe technologie i nowe materiały – zawsze jest nowoczesny. Dziś bycie nowoczesnym kultura popularna sprowadza do bycia modnym, co bezpośrednio dotyczy także dizajnu, ponieważ moda przede wszystkim powiązana jest z jego popularyzowaniem. Moda to bowiem wszechobecne zjawisko oraz jednocześnie proces szybkich przemian i jako taka dotyczy głównie Welschowskiej estetyzacji powierzchownej i *stylingu*. Podporządkowuje sobie współczesne życie, w tym również projektowanie.

W modernizmie człowiek „nowoczesny” miał wyrobiony pogląd na wszystko, od muzyki poprzez politykę, na psychoanalizie skończywszy. Artyści i projektanci chcieli działać tak, jak jeszcze nikt nigdy wcześniej. Prawda i dobro były istotniejsze niż piękno, a doskonałość stanowiła cel twórczych poszukiwań. Ludzki pierwiastek miał być wyeliminowany z rozważań nad formą²⁰, był bowiem problematyczny, wprowadzając indywidualizm, chaos, emocjonalność, czyli czynniki nieracjonalne. Kreowanie nowego stylu życia

¹⁹ Zob. J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design. Studium idei*. Kraków 1998, s. 61.

²⁰ Zob. E. WAUGH: *Zmierzch i upadek*. Tłum. E. BATKO. Warszawa 1994, s. 136.

i nowego postrzegania świata, a nie tylko otaczającego środowiska czy przestrzeni, było w modernizmie niezwykle istotne. Powojenny postmodernizm odpowiada buntem. Przedmioty zaczynają uwodzić człowieka, „puszczać do niego oko”, działać na emocje. Dizajn zaczyna być coraz bardziej popularny, wszechobecny w życiu człowieka na każdym poziomie jego funkcjonowania. Nie wymusza, lecz uwodzi, dając poczucie swobody i niezależności. Stosowane przez postmodernistów podwójne kodowanie ma przede wszystkim zbliżyć projektantów i użytkowników do siebie, zaangażować wszystkich w tworzenie i odbiór wspólnych wartości, dostarczyć przyjemności użytkowania i dać możliwość rozumienia dizajnu.

Projektowanie w latach 80. XX wieku, mimo swych odgórnie totalizujących dążeń (ukształtowanych w modernizmie), chce zyskać bardziej ludzkie oblicze, być mniej arbitralne i mniej apodyktyczne, chce się podobać. Istotne zatem stają się znaczenie kontekstu lokalnego i wartości wyznawane przez użytkowników. Dizajn postmodernistyczny zabiega o odbiorcę, dając mu różnicowanie, dekorację, rozrywkę i przyjemność estetyczną. Charles Jencks pisze: „[...] uczmy się znaków kultury, które nadają danemu miejscu indywidualne cechy, rozpoznawalne dla konkretnej grupy społecznej, klasy ekonomicznej i prawdziwych istniejących ludzi”²¹. Nie ma już uniwersalnego człowieka, są indywidualni ludzie, grupy społeczne, warstwy, a każdy dąży do tego, by być szczęśliwym. Wynika z tego, że jeśli człowiek lubi kicz, należy mu go dać. Rolą dizajnera staje się bowiem pobudzanie wyobraźni użytkownika, bawienie go i spełnianie jego dziecięcych marzeń. Jeśli jednak odbiorca lubi stymulację intelektualną, również ją w dizajnie odnajdzie. Projektanci odrzucają czysty racjonalizm i purystyczną estetykę, tworząc pełne polotu wyszukane formy, dowcipne i wieloznaczne. Przykładem może być siedzisko *Safari*, pokryte sztuczną lamparcią skórą, czy plastikowa lampa *San Remo* w kształcie palmy, stworzone przez grupę Archizoom, a także fotel *Proust*, zaprojektowany przez Alessandra Mendiniego dla studia Alchimia.

Postmodernizm, pop-art i nowe technologie materiałowe pozwalają na realizację z pozoru antyfunkcjonalnych przedmiotów o wybujałej, ekspresyjnej formie. Dizajn zaczyna przybierać coraz bardziej zakotwiczoną w modzie formę, ściśle powiązaną ze stylem życia. Optymistyczne, szalone kształty,

²¹ Ch. JENCKS: *Architektura postmodernistyczna*. Tłum. B. GADOMSKA. Warszawa 1987, s. 24.

przykuwające uwagę jaskrawe kolory lub kolaże kolorów, plastikowe laminały i zbitki różnorodnych wzorów tworzą zabawne przedmioty i akcesoria, zrozumiałe dla milionów entuzjastycznie nastawionych ludzi. Robert Venturi, ze swoim słynnym powiedzeniem „less is bore”, jest jednym z najważniejszych propagatorów myśli postmodernistycznej w projektowaniu. Dizajn staje się manifestem wolności, entuzjazmu, różnorodności, egzotyki i nieograniczonej pomysłowości. Dodatkowo eklektyzm, nawiązania i cytaty historyczne, szczególnie formalne, stają się niemalże gwarantem popularności tego rodzaju projektowania.



A. MENDINI: fotel *Proust*

Idee i wartości kulturowe, technika, sztuka i codzienność nakładają się na siebie w projektowaniu, tworząc konglomerat będący formą zwieńczenia modernistycznych założeń o połączeniu sztuki i życia. Przykładem z obszaru działań bardziej artystycznych może być funkcjonująca do dziś firma Alessi, która zaproponowała produkcję przedmiotów o podkreślonych walorach artystycznych, choć oczywiście miały być one w pełni funkcjonalne. Alberto Alessi zwrócił się do dwóch dizajnerów – Richarda Sappera i Michaela Gravesa, u których zamówił projekty czajnika. W rezultacie powstały dwa czajniki – ikony dizajnu, projekty czerpiące z postmodernistycznej estetyki, w których forma podąża za funkcją... ale poetyką (forma podąża za fikcją). Czajnik Sappera ma rączkę w kształcie koguciego grzebienia, a gwizdek przypomina

wylot lufy – emituje podczas wrzenia wody dźwięki lokomotywy parowej.
Również czajnik Gravesa zrobiony jest w „ptasiej poetyce”.



M. GRAVES: czajnik



R. SAPPER: czajnik

Obydwa czajniki stanowią niejako artystyczne rozwinięcie formy czajnika. Dizajner przyjmuje tu rolę „magika”, który potrafi zwykły użytkowy przedmiot zmienić w wartościowy artystycznie, ukazując tym samym, że zaciera

się także granica między sztuką a projektowaniem²². Na przedmioty takie można patrzeć jak na rzeźby lub przedmioty funkcjonalne, ale chodzi o to, by ujrzeć w nich jedno i drugie – nową użyteczność. Moderniści dążyli do tego, by na przedmioty codziennego użytku patrzeć **jak** na dzieła sztuki, postmoderniści – by widzieć **w** przedmiocie sztukę, która z niego emanuje. Estetyczne wyrafinowanie, polot i fantazja ukryte w przedmiocie/sytuacji mogą bowiem dodać życiu człowieka nieco artystycznego wyrazu. „Dizajn nie wstydzi się piękna formy wizualnej, pisze Rick Poynor, wprost przeciwnie: cieszy się nim. Artyści mogą stronić od piękna ponieważ jest zbyt »łatwe«, zbyt »uległe« albo nie dość »krytyczne«, ale nie zmienia to faktu, że ludzie są go spragnieni. Poszukujemy wizualnej przyjemności, przedmiotów, po których można niespiesznie błądzić spojrzeniem, kolorów, linii, faktur i kształtów, które można kontemplować, a dizajn bez wahania dostarcza nam tych przeżyć. Staje się coraz bardziej złożony, coraz bardziej widowiskowy i coraz wyraźniej obecny w naszym życiu. Projektowanie, a nie sztuka jest ucieleśnieniem wizualnego ducha naszej epoki”²³. Do projektowania (postmodernistycznego) wkrada się w tym czasie również parodia i karykatura, mistrzowskie w posługiwaniu się komunałami i znakami umownymi, zrozumiałymi dla większości społeczeństwa i podobającymi się jej.

Dizajn (jako kategoria normatywna) to dobra jakość i przemyślany projekt. Musi on spełniać określone wymogi, stąd też nie wszystko, co człowieka otacza, nosi znamiona dizajnu. Z pewnością chodzi nie tylko o to, by nadać rzeczom modny, nowoczesny wygląd, wystylizować go. Mimo że wizualność w postmodernistycznym dizajnie pełni wiele istotnych funkcji, idzie za tym idea, świadomość i nowoczesna technologia, ale przede wszystkim potrzeby człowieka, zmęczonego umiarem, powagą, surowością i brakiem zaangażowania estetycznego. Charles Eames wypowiada głośno niezwykle ważne słowa: „Kto sądzi, że przyjemność nie jest użyteczna?”²⁴. Moderniści skupieni na

²² Przykładem – jednym z najbardziej reprezentatywnych – może być również wyciskarka do cytrusów Philippe’a Starcka, przedmiot bardziej artystyczny niż praktyczny, choć w pełni użytkowy – ikona dizajnu XX wieku.

²³ R. POYNOR: *Braciszek sztuki*. Tłum. A. SAK. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 387.

²⁴ Cyt. za: J. NEUHART, M. NEUHART, R. EAMES: *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. New York 1989, s. 41.

przedmiocie i jego funkcji brali pod uwagę tylko podstawowe i racjonalne potrzeby człowieka, postmoderniści koncentrują się na podmiocie, dążą do tego, by przedmiot/obiekt był wszechstronnie użyteczny – niósł zadowolenie i przyjemność estetyczną. Mniej istotne jest, do czego przedmiot służy, bardziej to, jak ktoś chce go wykorzystać (użytkować). Jeśli człowiek dąży do przyjemności czerpanej z różnych czynności, tę przyjemność należy mu zapewnić. Virginia Postrel wyjaśnia: „Globalizacja włączyła szeroką gamę stylów i towarów, które dawniej wydawały się egzotyczne, do głównego nurtu. Trzeba przyjąć do wiadomości, że przyjemność estetyczna jest niezależnym dobrem, nie najważniejszym ani najlepszym, lecz jednym z wielu, niekiedy sprzecznych i zwykle nie związanych ze sobą źródeł wartości”²⁵.

Jest to moment, w którym wcześniejsze bóstwa: postęp, racjonalizm i społeczne zaangażowanie, zostają zastąpione nowymi: wolnością, komercjalizacją i estetyzacją. Cechy takie jak: wieloznaczność, zmysłowość, tajemniczość, są w projektowaniu postmodernistycznym ukłonem w stronę zwykłego, spragnionego przyjemności odbioru użytkownika. Wielokulturowa mieszanka odniesień jest już częściowo odpowiedzią na narastającą globalizację, gdzie masowa turystyka i masowa emigracja tworzą pluralistyczną etniczną różnorodność, której nie sposób nie uwzględnić. To kreuje irracjonalny klimat (dla) projektowania, wprowadzając elementy fikcyjne i wielowymiarowe, zgodny również z założeniami o sile i wadze „złego smaku”²⁶ jako kategorii typowo ludzkiej, twórczej i niezależnej od przyrody.

Jednakże projektowanie w duchu postmodernistycznym nie przez wszystkich zostaje przyjęte z głošonym przez nie samo entuzjazmem. Jego wytyczne kłócą się z fundamentalnymi założeniami dizajnu jako dyscypliny wyrastającej na początku XX wieku z idei modernistycznych – racjonalizmu, funkcjonalizmu, dyscypliny intelektualnej o społecznych podstawach. Dla wielu te założenia są szkieletem projektowania, nienaruszalnym i niezbywalnym. Przy takich wytycznych projektowanie postmodernistyczne jawi się niczym wirus, który należy zwalczyć, nie jest on bowiem w stanie zmienić DNA samego projektowania, a wprowadza niepotrzebny chaos, roz-

²⁵ Cyt. za: J. KEEDY: *Styl to nie tylko cztery litery*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. W: *Widzieć/wiedzieć...*, s. 226.

²⁶ Zob. J.P. SARTRE: *Święty Genet – aktor i męczennik*. Tłum. A. KRZYWICKA, P. MRÓZ. „Colloquia Communia” 1989, nr 2/43, s. 34.

mywając znaczenie dizajnu. Także mezalians techniki i sztuki popularnej wprowadza, według niektórych krytyków, niezdrowy bałagan do tej dyscypliny, co Paul Rand lapidarnie i z iście modernistyczną precyzją ujmuje w słowach: „[...] esy-floresy, piksele, bazgroły, dynksy, zigguraty; kolory rodem z buduaru: turkus, brzoskwinia, groszek zielony, lawenda; kliwie drzeworyty w ponurych brązach i rudościach, plagiaty *art deco*, wykończenia na wysoki połysk, obskurne faktury, maleńkie kolorowe zdjęcia otoczone mnóstwem białej przestrzeni, niemożliwa do odcyfrowania zwiariowana typografia z kilometrowymi interliniami, tekst napisany w całości kapitalikami (mimo niepodważalnych dowodów na to, że małe litery lepiej się czyta); wszechobecne, dekoracyjne, rozstrzelone kapitaliki, typografia opatrzona wizualnymi przypisami, kapitaliki neogotyckie i kapitaliki małe, kolaże pseudodadaistyczne i futurystyczne; oraz wszelkie »efekty specjalne« możliwe dzięki komputerom. Te »inspirujące zdobienia« są, jak widać, wygodnymi zamiennikami prawdziwych idei i autentycznych umiejętności»²⁷. Oczywiście, nie można zgodzić się ze słowami Randa, dizajn odpowiada bowiem na aktualne potrzeby człowieka, te zaś są zmienne. Przeobrażają się sztuka i życie – podstawowe kategorie dizajnu. Przekształcają się również człowiek i jego wartości. Estetyzująca się rzeczywistość wymusza zmiany, natomiast konflikt między podejściem etycznym i estetycznym (społecznym i komercyjnym) do projektowania oraz próby jego łagodzenia są właściwie wpisane w teorię i praktykę dizajnu.

W latach 80. ruch kreatywnego ocalenia podejmuje próbę wyjścia z owego konfliktu, używając przedmiotów gotowych lub znalezionych. Powrót do surowej estetyki, z jednoczesnym jej wyniesieniem, oraz idea recyklingu stanowią trzon myślenia projektowego tegoż ruchu. W jego ramach powstają ciekawe wizualnie przedmioty, wyrwane niejako ze swojego pierwotnego kontekstu, np. fotel *Rover*, będący fotelem samochodowym, kupionym na złomowisku, zamocowanym na elementach rusztowania powszechnego we wnętrzach *high-tech*, czy adapter odlany z surowego betonu.

W swoim manifestie ruch kreatywnego ocalenia głosi: „Jesteśmy przekonani, że droga do przodu nie wiedzie przez drogie, anonimowe, masowo produkowane i zaawansowane technologicznie wytwory, ale przez bardziej dekoracyjne i ludzkie podejście do dizajnu. Kluczem do sukcesu kreatyw-

²⁷ Cyt. za: D. SUDJIC: *B jak Bauhaus...*, s. 266.

nego ocalenia nie są drogie badania i koszty konstrukcji nowoczesnych produktów, ale recykling odpadów, aby tworzyć eleganckie i funkcjonalne artefakty dla domu czy biura”²⁸.



R. ARAD: krzesło Rover

Właściwie od lat 80. dizajn zaczyna być coraz częściej kojarzony z artefaktami, sztuką, luksusem i prestiżem. Zachowuje jednak swoje podstawowe wytyczne: masowej produkcji, dostępności i przystępnej ceny. Typowym przykładem połączenia artyzmu z dostępnością mogą być projekty Philippe’a Starcka, niezmiennie dbającego o stronę artystyczną i metaforyczną swoich obiektów, które z założenia mają wprowadzać odrobinę potrzebnego człowiekowi luksusu i jednocześnie zacieśniać więzi międzyludzkie. Przedmiotom przez siebie projektowanym Starck nadaje „osobowość” za pomocą

²⁸ Cyt. za: Ch. FIELL, P. FIELL: *Mark Brazier-Jones*. London 2012, s. 10.

pomysłowych nazw i tym samym proponuje budowanie więzi użytkownika z obiektem, dzięki czemu to, co masowo wytwarzane, może zyskać swoją niepowtarzalną tożsamość.



R. ARAD: sofa *Rover*

Dizajn lat 80. znajduje coraz mocniejszy wyraz w stylu życia kojarzonym z tym, co atrakcyjne i prestiżowe. Dzięki temu przyczynia się znacząco do wykreowania nowego zjawiska, określanego przez Jeana Baudrillarda jako „władza przedmiotów”. Przedmioty nas uwodzą, ale czynią to w sposób ironiczny, ukazujący słabość podmiotu, sugeruje Baudrillard. To one wybierają użytkownika, namawiają, by je kupić i podziwiać. Na tym również polega różnica między wizją modernistyczną i postmodernistyczną, że miejsce krytycznej funkcji podmiotu, który chciał sobie podporządkować zaprojektowaną rzeczywistość, zajęła ironiczna funkcja przedmiotu, uzależniając od siebie podmiot. Odkąd rzeczy, obrazy stały się wytwarzanymi produktami, opieczętownymi rzeczywistość, pełnią ironiczną funkcję mocą samego swego istnienia. Człowiek nie musi już interpretować, ukazywać absurdu, bezsensowności, ponieważ rzeczy same o to dbają, same troszczą się o własną ironię, sztuczność, bezsensowność i zbyteczność. Dla człowieka natomiast stały się fetyszami, które nie wymagają od niego niczego, z wyjątkiem tego, by je

podziwiać, nabywać i konsumować, co w efekcie się wydarza: „[...] rzeczy same troszczą się o to, by oświecić się ironią, bez wysiłku ogołacają się z sensu; nie ma już potrzeby uwypuklania ich sztuczności czy bezsensowności; wszystko to należy już do samego przedstawienia, ich widzialnego powiązania, nawet nazbyt widocznego, do ich zbyteczności, co samo wywołuje efekt parodii”²⁹.

Baudrillard cierpi z powodu przywłaszczenia sztuki przez dizajn, projektowania przedmiotów artystycznych wytwarzanych masowo, które można kupić i które pod maską funkcjonalności oraz użyteczności odgrywają rolę prestiżowych artefaktów, dizajnerskich gadżetów, które człowiek chce posiadać, by je podziwiać, i dzięki nim – by podziwiali go inni. Baudrillardowskie „rządy przedmiotu” to właściwie jego fetyszyzacja, która rozpoczęła się, można powiedzieć, wraz z dizajnem, i to właściwie modernizm (zakładając, że na przedmioty użytkowe powinno się patrzeć jak na dzieło sztuki) wprowadził ten proceder, a postmodernizm go przypieczętował. Częściową winę ponosi estetyzacja (a właściwie transestetyzacja), ponieważ to dzięki estetycznym jakościom sztuka mogła uwodzić, pozorować, zachwycać, uważa Baudrillard³⁰. Współcześnie rolę tę przejmuje w dużej mierze dizajn. Użyteczność przedmiotu nie tkwi bowiem tylko w jego mechanice, funkcji, ale w znaczeniach, które niesie, odczuciach, które budzi, wyglądzie i skojarzeniach.

Postmodernistyczni projektanci ignorują też wcześniejsze, modernistyczne założenia – zerwania z tradycją – i odważnie sięgają po wartości historyczne. Śmiało powracają do ornamentu, który rozkwita w różnorodnych, jaskrawych kolorach, tworzą unikatowe wzory albo małe serie. Materiał jest przez nich często tak traktowany, że neguje logikę przemysłowej produkcji i eksploatacji, ponadto bywa wykorzystywany nie tyle pod kątem jego fizycznych możliwości, ile sensotwórczych. Dlatego też chętnie projektowane są imitacje materiałów, ważny jest bowiem zewnętrzny, estetyczny efekt, żart, a nie to, co wynika z konstrukcji. Dizajn już nie tylko oferuje prostą (banalną) funkcjonalność – wraz z kupnem/użytkowaniem przedmiotu czy sytuacji człowiek nabywa określoną artystyczną aurę i symboliczną historię czy anegdotę przedmiotu.

²⁹ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 57.

³⁰ Zob. tamże, s. 69–74.

Eksperymentuje się zatem już nie tylko z formą, ale też funkcjonalnością, kwestionując prosty konformizm. Istotniejszy staje się nadekulturowy zawarty w przesłaniu. Kiedy Philippe Starck tworzy swoje krzesła *Louis Ghost*, *Victoria Ghost*, naśladujące barokowe wzory, taborety kojarzące się z amforami – *La Boheme*, szczotkę do toalety *Excalibur* czy nawet taborety *Gnomes* (*Atilla*, *Napoleon* i *Saint-Esprit*), świadomie nawiązuje do przeszłości nazwami i wyglądem, a właściwie do nostalgii za przeszłością, meble te skonstruowane są bowiem w sposób w pełni nowoczesny, z jednej wtryskowej formy kolorowego bądź transparentnego poliwęglanu.



Ph. STARCK: taboret *La Boheme*

Trudno nie poddać się ich urokowi. Ta pastiszowa forma wyraża ponadto wyobrażenia współczesnego człowieka na temat przeszłości w zabawnej, aczkolwiek nostalgicznej przesłance, która może sugerować problem w radzeniu sobie z historią i czasem. Jak zauważa bowiem Frederic Jameson,



Ph. STARCK: taboret z serii *Gnomes*

„Aktywność kulturowa zamknęła się wewnątrz umysłu w granicach monadycznego podmiotu: podmiot ten nie potrafi już wypatrywać odniesienia bezpośrednio przed sobą w rzeczywistym świecie, musi natomiast, jak w Platońskiej jaskini, śledzić swoje wyobrażenia o świecie pojawiające się na dookólnych ścianach. Jeśli pozostał tu jeszcze jakiś realizm, jest to »realizm« wypływający ze wstrząsu, jakiego doznajemy, rozumiejąc owe ograniczenia i uświadamiając sobie, że z jakichś szczególnych powodów jesteśmy skazani na oglądanie historycznej przeszłości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów o niej, podczas gdy ona sama pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem”³¹.

Wyobrażenia o świecie najchętniej przyswajane są więc w niezobowiązującej, stereotypowej, żartobliwej, a nawet kiczowatej formie. Stąd też wszelkie zabawne historyczne cytaty w projektach Charlesa Jencksa, Roberta Venturiego, Michaela Gravesa czy Philippe’a Starcka. Jednakże nawet te nawiązania do przeszłości niosą za sobą zawsze *stricte* aktualną treść. W świecie bowiem nastawionym na nowość, której przejawem jest przede wszystkim moda, dążenie do tego, by jak najszybciej usunąć świeże ślady doświadczeń

³¹ F. JAMESON: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Tłum. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997, s. 201.

historycznych, to istotna potrzeba człowieka. Freudowska „zasada rzeczywistości” jest coraz mocniej wypierana przez „zasadę przyjemności”, której to współczesny człowiek poszukuje w swych doświadczeniach³². Postmodernistyczny dizajn, podkreślający formę, uartystycznił się, a ponieważ to sztuka hołdowała (w teorii Freuda) zasadzie przyjemności w sposób akceptowany społecznie, dizajn i związane z nim doznania, a także postępująca estetyzacja rzeczywistości, przejęły częściowo funkcje sztuki, zadośćuczyniając tej zasadzie. Emocjonalne zaangażowanie wyparło niegdysiejszy dystans wobec przedmiotów estetycznych, a dizajn z jego dostępnością poniekąd doprowadził też do bezpośredniej zmysłowej bliskości przedmiotu, włącznie z możliwością jego posiadania: „[...] rzeczywistość i sztuka zamieniły się miejscami. Rzeczywistość staje się coraz bardziej nienaturalną fantasmagorią produktów i budowli, które pojawiły się za sprawą nowych technologii”³³, zauważa Susan Buck-Morss. Proces ten jest dodatkowo wzmacniany przez obrazy i znaki, które przejęły funkcję estetyczną, zmieniając relację pomiędzy obrazem a rzeczywistością, znakiem a rzeczywistością. Dzieje się tak ze względu na to, że obraz tradycyjnie pojmowany był jako dwuwymiarowa abstrakcja świata, jako to, co pozbawia świat rzeczywisty jednego wymiaru, a przez to tworzy iluzję. Historia obrazu i jej poszczególne stadia ukazują jego zmiany w stosunku do rzeczywistości: obraz jako odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości, następnie obraz, który wypacza ją; trzecia faza to obraz skrywający jej nieobecność i wreszcie to, z czym mamy do czynienia dziś, czyli obraz, który pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością³⁴. W trzech pierwszych stadiach obraz stanowił mniej lub bardziej pozór rzeczywistości, jej złudzenie, natomiast czwarta faza rozdziela obraz i złudzenie, zastępując tym samym rzeczywistość obrazem.

³² Sztuka, według Freuda, jest tworem, który pozwala odnaleźć zgodną współzależność między biologicznymi popędami człowieka a jego umiejscowieniem w kulturze. Ponieważ kultura jest formą rezygnacji z zaspokojenia własnych popędów, człowiek poszukuje tzw. zaspokojenia zastępczego, by w sposób akceptowalny móc realizować „zasadę przyjemności”. Zob. S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 1995, s. 15–19.

³³ S. BUCK-MORSS: *Benjamin's Passagen-Werk*. "New German Critique" 1983, Vol. 29, s. 213.

³⁴ Zob. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 11.

Obraz nie jest już fikcją, iluzją, pozorem, nie może wyobrażać rzeczywistości, gdyż sam się nią stał, a więc również nie może już jej przekraczać. Dodatkowo obrazy, jak zauważa Baudrillard, emitują pewien rodzaj sztucznego promieniowania – promieniowania fascynacji, w ten sposób przeobrażając się w fetysze, być może zdepersonalizowane i zdesymbolizowane, ale za to dysponujące maksymalną siłą i same w sobie, co najważniejsze – estetyczne³⁵. Znajduje to swe odbicie w obszarze dizajnu. Projektanci tworzą znaki (logo) mające większą siłę oddziaływania niż produkty, które się za nimi kryją i do których się odnoszą. Dzięki temu znak, marka zaczynają odgrywać istotniejszą rolę od samego towaru, który staje się estetycznie przez nie zapośredniczony. Firmy (np. Levi's, Nike, Adidas) wykorzystują to zjawisko, pojmując, że projekt graficzny, znak jest o wiele ważniejszy od produktów, które sprzedają, jest bowiem „pieczęcią globalnej aprobaty”³⁶.

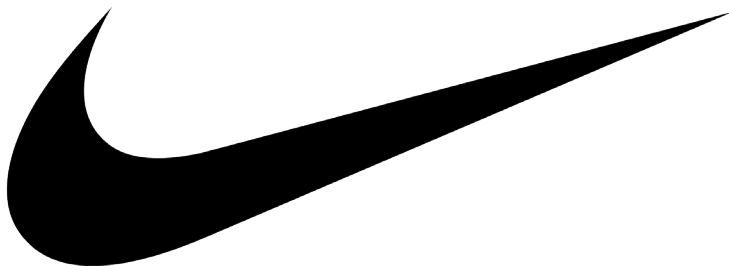


Logo Levi's

Znaczenie marki urosło do tego stopnia, że współcześnie (w świecie konsumpcji) jest ona niczym religia, a właściwie estetyczna forma religijności, oferująca poczucie przynależności do grupy i tożsamości bez żadnych zobowiązań. Dziś sam produkt, przedmiot to za mało, o jego znaczeniu zaś świadczą znak, który go pieczętuje, nadając jednocześnie wartość i prestiż. Identyfikacja wizualna stała się niezwykle istotna jako iluzja łącząca podmiot z przedmiotem niewidzialną nicią udostępnionej tożsamości. Również tu

³⁵ Zob. J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki...*, s. 60–61.

³⁶ Ch. FIELL, P. FIELL: *Design...*, s. 471.



Logo Nike

wykorzystywana jest nostalgia, o której pisze Jameson, posługująca się stereotypami skojarzeniowymi i wywołująca odpowiednią reakcję. Wizerunek marki ma sprawiać wrażenie czegoś nowego, a jednocześnie dobrze znanego, bezpiecznego. Na tym polega złudzenie, któremu ulega użytkownik. To język wizualny, scalający formę i treść w harmonijną całość. Jako taki jest pełen odsyłaczy, gier, znaczeń, symboli, aluzji i odniesień kulturowych³⁷. Rzecz dotyczy ogólnie grafiki użytkowej, z tym że identyfikacja wizualna dodatkowo podkreśla, jak zauważa Walter Benjamin, niezmienną rolę oszołomienia i upoetycznienia banału w baśniowych światach konsumpcji masowej³⁸.

Uestetycznienie dizajnu posiada kilka źródeł, w tym także poszukiwania artystyczne typowe dla postmodernizmu. Dizajn ma różne oblicza, co doskonale można zobaczyć w ciągu całego XX wieku. Posiada jednakże nienaruszalne fundamenty, które muszą trwać niezależnie od przemian kulturowych – funkcjonalność. To forma jest dynamicznym polem zmian, opartym głównie na rozwoju technologicznym i artystycznym. Spójność formalna występująca w przyrodzie nie jest tu jednoznaczna wytyczną, zatem jedynie może być naśladowana (choć w niektórych aspektach dizajnu musi), by przedmiot optymalnie spełniał swoje funkcje. Eksperymenty formalne typowe dla sztuki są często przenoszone do sfery dizajnu i wtedy zbliża się on do artyzmu. Współcześnie więc przedmiot/obiekt jako taki nie musi wcale być formalnie spójny (transparentne, plastikowe krzesło w stylu rokoko), by był użyteczny

³⁷ Zob. A. SHAUGHNESSY: *Jak zostać dizajnerem i nie stracić duszy*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. Kraków 2012, s. 20.

³⁸ Zob. W. BENJAMIN: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1982.

– zaspokajał ważne potrzeby ludzkie. Nowe technologie i nowe tworzywa wpływają na kształt, ale nie w sposób jednoznaczny i ostateczny.

Wolność, będąca wytyczną współczesnej sztuki³⁹, również tutaj znajduje swoje istotne znaczenie. Tym też różni się dizajn od inżynierii. Bruno Munari pisze: „Dizajner jest więc artystą naszych czasów, lecz bynajmniej nie dlatego, że jest geniuszem, ale ze względu na to, że jego metoda pracy na nowo zacieśnia więzi między sztuką i publicznością; ponieważ ulegle i umiejętnie mierzy się z wszelkimi życzeniami, z jakimi zwraca się do niego społeczeństwo, w którym żyje; ponieważ zna swoje rzemiosło a także technologię i środki najodpowiedniejsze do rozwiązywania zagadnień dizajnu; wreszcie ponieważ odpowiada na zwykłe potrzeby ludzi swej epoki i pozwala im się uporać z rozmaitymi problemami niezależnie od stylistycznych przesądów i fałszywej artystycznej hierarchii wywodzącej się z podziałów sztuk”⁴⁰. Munari postrzega sztukę poprzez jej pierwotne funkcje, pomijając jej historyczny rozwój. Jeśli dizajner jest „artystą naszych czasów”, kim zatem jest artysta? Dizajn, jako że wyrasta ze sztuki modernistycznej, w pewien sposób spełnia jej założenia o pojednaniu sztuki i życia, jednakże nie jest on sztuką, a traktowanie go jako dziedziny wyłącznie artystycznej odbiera mu swoistą odrębność. Dizajn musi być praktyczny i funkcjonalny. Oczywiście, dochodzi do tego cała reszta: kontekst, pluralizm, różnorodność, wolność itp. Nie ma jednej drogi, którą zmierza czy powinien zmierzać dizajner. Dizajn przejawia się w każdym obszarze współczesnego życia, stając się bardziej informacyjny lub perswazyjny, funkcjonalny lub artystyczny, społeczny lub komercyjny, dostępny lub luksusowy. Warto jednak podkreślić za Munarim, że projektowanie jest zawsze blisko człowieka i jego (racjonalnych i irracjonalnych) potrzeb.

Dziś w projektowaniu w dużej mierze chodzi o estetyczne kształtowanie przedmiotów, obiektów, sytuacji czy znaków użytkowych. I to nie tylko w sensie ich stylizacji, na którą często dizajnerzy i krytycy dizajnu reagują negatywnie. Estetyczne modelowanie nie jest dziś dodatkowym wymogiem, jeśli weźmie się pod uwagę Welschowską estetyzację głęboką, dotyczącą całej rzeczywistości, czy teorię obrazów Baudrillarda. Nie musi też być pro-

³⁹ Jak zauważa Grzegorz Dziamski, w sztuce najistotniejsza jest idea wolności, wygląd to sprawa drugorzędna. Zob. G. DZIAMSKI: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań 2009, s. 7.

⁴⁰ B. MUNARI: *Dizajn i sztuka*. Tłum. M. SALWA. Kraków 2014, s. 30.

blemem przy estetyzacji powierzchniowej, jeśli potraktuje się ją jako formę gratyfikacji dla odbiorcy/użytkownika, który ma możliwość zaspokojenia indywidualnych estetycznych potrzeb. Funkcjonalizm odnosi się bowiem do przedmiotu i jego funkcji praktycznej, użyteczność natomiast – do potrzeb podmiotu, również tych estetycznych. Estetyzacja odbywa się na wielu poziomach współczesnego życia i projektowania: „Czerń od lat służyła wielu świadomym znaczenia dizajnu producentom do wywołania wrażenia powagi, pisze Deyan Sudjic. Nieprzypadkowo czarny jest kolorem broni: ucieleśnieniem dizajnu pozbawionego czynnika sprzedaży. Czarny jako nie kolor wykorzystywany jest w projektach aparatury naukowej, które mają przekonywać konsumentów precyzją wykonania a nie fasonem. Brak koloru sugeruje, że czynisz zaszczyt przyszłym nabywcom, traktując ich na tyle poważnie, że nie próbujesz mieć błyskotkami. Oczywiście jest to właśnie najbardziej skuteczna metoda uwodzenia”⁴¹.

Dizajn jest komunikatem, ale by sprostać idei demokratyzacji, musi posługiwać się zrozumiałym językiem. Stąd też waga przykładana do kształtu, koloru, faktury, które powinny być „przyjazne” dla użytkownika i budzić odpowiednie skojarzenia. Projektowanie może być używane do celów społecznych, służyć rozwiązywaniu różnorodnych problemów: wzmacnianiu tożsamości np. narodowej, świadomości ekologicznej czy społecznej. Może także mieć charakter komercyjny i tym samym wzmacniać różnice społeczne. Niezależnie jednak od celów, jakim służy, w dużej mierze to dzięki dizajnerom człowiek zyskuje wiedzę o tym, jak postrzegać i traktować przedmioty/sytuacje, jakie mają znaczenie, również kulturowe. „Dizajn stał się polem dla gry umysłu bez względu na to, czy niekiedy uzna się to za »złą grę«. Ważny jest eksperyment. Lecz nie eksperyment jako czysto formalny proces wynajdowania rzeczy, gry z formami, kolorami, czy powierzchniami niezależnie od treści, ale raczej jako eksperyment myśli. Zadaniem dizajnu stało się wynajdowanie różnych możliwych sytuacji i funkcji”⁴².

⁴¹ D. SUDJIC: *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* Tłum. A. PUCHEJDA. Kraków 2013, s. 19.

⁴² K. PIOTROWSKI: *Perspektywy dla dizajnu przyszłości – od estetyki do anestetyki. W: Formy estetyzacji przestrzeni publicznej.* Red. J.S. WOJCIECHOWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 157.

Współcześnie dizajn zyskał samodzielność i względną niezależność, służąc jednocześnie z założenia wszystkim aspektom rzeczywistości. To dizajnerzy podejmują decyzję o obszarach swej działalności i tym samym – warunkach współpracy np. z biznesem, ze sztuką, społeczeństwem. Dizajn można bowiem potraktować jak „nową technologiczną sztukę wyzwoloną”, zauważa Richard Buchanan, opanowaną przez nielicznych, ale budzącą zainteresowanie wielu w codziennym życiu⁴³. Można go nazwać „sztuką wyzwoloną” przede wszystkim dlatego, że pierwiastek kreatywności we wszystkich obszarach projektowania stoi na wysokim poziomie, a realizacja idei indywidualizmu oraz unikatowości tkwi w pomysły i formie. Dizajn od początku powiązany był ze sztuką, jednakże kształtował się, wchodząc w relacje z różnymi dziedzinami wiodącymi prym w danym czasie. Najpierw był to przemysł, potem reklama, a wreszcie projektowanie stało się dziedziną promującą postawy, zachowania, podejście (estetyczne, ekologiczne) do otaczającego świata. Przemysł i reklama pozostały wszakże z dizajnem głęboko związane. Lecz współcześnie nie tyle chodzi o produkt, ile o pomysł, prototyp. Dizajn służy dziś (wrażeniu) indywidualizacji – sprawia, że czynności wykonywane masowo (picie kawy, mycie zębów, ubieranie się itd.) oraz przedmioty codziennego użytku noszą znamiona wyjątkowości. Mogą wyrwać człowieka z monotonii codziennego życia, dostarczając mu wrażeń, skojarzeń, które wydają się unikatowe. Powiązane są bowiem z Welschowskim „przeżywaniem”. Dizajnerzy dbają zatem o estetyczny kontekst i szersze znaczenie swych realizacji, które mają wprowadzić „wtajemniczonych” w świat nieprzypadkowo konstruowanych obiektów, nowoczesnych, modnych i dobrych jakościowo.

Dizajn ponadto wskazuje na kreatywne podejście do świata, obejmujące również użytkownika, dając mu swego rodzaju świat w pigułce, mikrokosmos. Dzięki niemu człowiek może dowiedzieć się wiele o świecie oraz o sobie samym, a wiedza ta podana jest mu w lekkostrawnej formie. „Dizajn we wszystkich swoich przejawach jest jak DNA, pisze Sudjic [...] To kod, który powinniśmy zgłębiać, jeśli chcemy mieć szansę zrozumienia współczesnego świata. Dizajn jest wytworem naszego systemu gospodarczego. Nosi na sobie piętno technologii, z którą musimy sobie radzić. To rodzaj języka i odzwierciedlenie emocjonalnych i kulturowych wartości. Tym, co sprawia,

⁴³ Zob. R. BUCHANAN: *Wicked Problems in Design Thinking*. In: *The Idea of Design*. Eds. R. BUCHANAN, V. MARGOLIN. London 1995, s. 3–6.

że opisywany w ten sposób dizajn staje się zajmujący, jest przekonanie, że w przedmiotach ważne są nie tylko zgoła oczywiste kwestie ich funkcji i przeznaczenia. Można równie wiele zyskać, analizując zarówno znaczenia nadawane przedmiotom, jak i ich wygląd, i zasadę działania⁴⁴. Jako taki dizajn jest zatem odzwierciedleniem ludzkich możliwości i skłonności człowieka do nadawania światu uporządkowanej formy. Forma ta jednakże współcześnie dotyczy coraz większego obszaru rzeczywistości i posiada coraz mocniejszy estetyczny wyraz.

⁴⁴ D. SUDJIC: *Język rzeczy...*, s. 55.

Dizajn w kontekście współczesnego stylu życia

Dizajn od swych modernistycznych początków zorientowany był na człowieka, to jego potrzeby życiowe w nowej rzeczywistości były bodźcem do narodzin tej dyscypliny. Sytuacja ta trwa do dzisiaj, z tym że potrzeby wraz z rozwojem w innych dziedzinach uległy diametralnym zmianom. Ewolucja w obszarze dizajnu rozpoczęła się od silnej ingerencji projektantów w kształtowanie życia przeciętnego człowieka poprzez narzucanie mu form użyteczności przedmiotów/obiektów/sytuacji, by następnie przyznawać mu coraz większą swobodę wyboru sposobu użytkowania. Wraz z bogaceniem się społeczeństw zaczęła znacząco wzrastać wartość użyteczności. Sytuacja współczesna w tym obszarze rozwinęła się tak dalece, że dziś każdy człowiek chce „używać” nie tylko przedmiotów, ale również życia i kreować siebie poprzez używanie. W tym znaczeniu człowiek staje się poniekąd dizajnerem swojego życia. Życie w perspektywie dizajnu jest pewnego rodzaju przedsięwzięciem, ale i spektaklem, ponieważ jest on także powiązany ze sztuką i modą, a te (szczególnie ostatnia) z estetyzacją. Dizajn zatem niejako „awansuje”, początkowo ma być bowiem głównie „środkiem do celu” – ulepszenia życia, by następnie stać się samym celem – używaniem/konsumpcją przedmiotów/obiektów/sytuacji „jakościowo lepszych” (estetycznie i technologicznie), kreujących tym samym i otoczenie, i wygląd, i tożsamość człowieka.

Dizajn przenika do życia odbiorcy/użytkownika na dwa podstawowe sposoby: poprzez projektowanie społeczne i projektowanie komercyjne. Pierwsze jest „działaniem ze wszech miar obywatelskim, wspierającym i budującym pluralizm, jest środkiem demokratyzującym [...] potrzeba generuje projekt (dizajn jako postawa obywatelska, polegająca na właściwej reakcji na

konkretny problem społeczny lub polityczny)¹. W tej formie ma usprawniać życie człowieka – to jego aspekt modernistyczny, ale już nie uniwersalnego człowieka, a z każdej grupy społecznej, nawet tej marginalizowanej. W tym założeniu jest bardziej postmodernistyczny. Jednakże silna postawa moralnej odpowiedzialności związana z dizajnem społecznym stawia go mimo wszystko po stronie idei modernistycznych. Modernizacja, usprawnienie, poprawienie jakości w podstawowych sferach życia człowieka – oto wytyczne niejako niezmiennie (teoretycznie) od początku XX wieku.

Dizajn komercyjny natomiast często, aczkolwiek nie zawsze, stoi w opozycji do społecznego. Ma on przede wszystkim generować potrzeby współczesnego człowieka, głównie estetyczne i te dotyczące stylu życia. Nie bez znaczenia są tu związki dizajnu ze sztuką i z modą. Dizajnerzy skupieni na estetycznej formie odpowiadają na potrzeby współczesnego człowieka, kreując je jednocześnie. W dobie estetyzacji rzeczywistości, o której pisze Wolfgang Welsch, jakości estetyczne osiągają przewagę nad innymi, szczególnie w warstwie stylizacji: „Najbardziej widocznym zjawiskiem jest estetyzacja w przestrzeni miejskiej, gdzie ostatnimi czasy niemal wszystko przechodzi zabieg faceliftingu. Centra handlowe uzyskują elegancki, szykowny, zachęcający wygląd. [...] Boom estetyzacyjny nie oszczędził niemal żadnej kostki brukowej czy klamki u drzwi, nie ominął żadnego miejsca w przestrzeni publicznej”². Efekt ten nie dotyczy tylko przedmiotów i miejsc, ale również samego człowieka i każdego elementu jego wizerunku. Dizajn, dzięki swej szerokiej perspektywie projektowania jako takiego, zostaje wykorzystany współcześnie także do konstruowania wyglądu człowieka, jego tożsamości i otoczenia, i jest to projekt o mocno estetycznym rysie.

Hedonistyczny styl życia miejskiego ma swoje podstawy w potrzebach i pragnieniach człowieka, co znajduje odzwierciedlenie w dizajnie komercyjnym. Thorstein Veblen w swej *Teorii klasy próżniaczej* zauważa: „Posiadanie dóbr, cenione początkowo jako dowód przedsiębiorczości i dzielności, staje się samo w sobie cnotą. Bogactwo jest obecnie czymś z istoty swej szla-

¹ T. BIERKOWSKI: *Czy potrzebujemy projektowania zaangażowanego?* W: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 71.

² W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005, s. 32.

chetnym i promieniuje tą szlachetnością na swego posiadacza”³. Ale samo bogactwo jest tylko jednym z elementów współczesnych wartości, preferowanych przez zwykłego człowieka. Drugim elementem staje się Veblenowskie „próżnowanie na pokaz”, ponieważ czas wolny i beczynność stanowią podstawę uznania ze strony innych. Chodzi tu oczywiście o nieproduktywne użytkowanie czasu – konsumpcję. Kolejnym, trzecim elementem, ściśle powiązanim z wcześniejszymi, jest moda: i w węższym znaczeniu – reprezentującego nowoczesność ubioru, i w szerszym – nowoczesnego, zgodnego z obowiązującymi trendami sposobu życia.

Jest to niejako przeniesienie do współczesności arystokratycznego i przez to prestiżowego, ponieważ kojarzącego się z luksusem, stylu życia. Te trzy elementy realizują się poprzez konsumpcję. Dizajn natomiast, szczególnie w potocznym odbiorze, wskazuje na konsumpcję dóbr jakościowo „szlachetniejszych” i przez to poniekąd produktów lepszych od pospolitych. „Dobry smak”, ujawniający się w znajomości najnowszych trendów mody, i poszukiwanie estetycznej przyjemności stają się wytyczną współczesnego modelu życia, realizowanego właściwie na każdym poziomie funkcjonowania człowieka. Dzięki demokratyzacji, wykorzystaniu pierwiastka artystycznego w dizajnie i modzie, ich masowości oraz szeroko rozumianej estetyzacji życia codziennego stylem staje się konsumpcja jako **użytkowanie** wszelakich dóbr (od materialnych po kulturowe). Poprzez ich ogromną różnorodność również człowiek staje przed wyborem zestawienia siebie, skonstruowania zarówno swojego zewnątrz, jak i wnętrza z dostępnych materiałów. W ten sposób jednostka przejmuje rolę projektanta, konstruktora i stylisty swego wizerunku oraz tożsamości. Ponieważ zwykłego człowieka nie stać na kupno przedmiotów limitowanych, *stricte* artystycznych czy z zakresu art-dizajnu, często zadowala się on masowymi przedmiotami/obiektami, realizacją projektów typu *prêt-à-porter*, powszechnie dostępnymi, aczkolwiek dizajnerskimi (bądź też ich tańszą repliką). Realizuje w ten sposób konsumpcję „na pokaz”. Dizajn komercyjny, związany ze stylizacją, z reklamą i nowoczesnością, udostępnia bowiem przedmioty/obiekty reprezentacji, które człowiek – odwołując się znów do teorii Veblena – pragnie konsumować, by podwyższyć lub przynajmniej utrzymać standard swojego życia: „Poziom życia jednostki

³ Th. VEBLÉN: *Teoria klasy próżniaczej*. Tłum. J. FRENTZEL-ZAGÓRSKA. Warszawa 1998, s. 26.

jest w dużej mierze wyznaczany przez standard obowiązujący w społeczności czy klasie, do której ta jednostka należy. [...] Uznanie i praktyczne osiągnięcie obowiązującego standardu jest zarówno przyjemne jak i użyteczne, zwykle nawet niezbędne dla dobrego samopoczucia i sukcesu życiowego”⁴. Kiedy więc pieniądź staje się wyznacznikiem „dobrego smaku”, dizajn zaczyna być wykorzystywany do kreowania nowoczesnego stylu życia, wnoszącego aktualne trendy modowe, artystyczne i techniczne. Przyjmuje się bardzo szybko, coraz mocniej podkreślając stronę estetyczną (wizerunkową) zaprojektowanych przedmiotów, obiektów czy sytuacji.

Dizajn u swych modernistycznych początków, zgodnie z ideami awangardy, miał zacierać różnicę między sztuką a życiem, postulując podniesienie jakości ludzkiego życia nie tylko od strony praktycznej – lepiej wykonanych przedmiotów i narzędzi, wyposażenia domu, ale też od strony estetycznej. Chodziło o to, by Nowoczesny (Mityczny) Człowiek dopasował się do „stylu międzynarodowego”, by stał się jego orędownikiem. W takim znaczeniu dizajn miał być prawdziwą „sztuką życia” – odpowiednio zaprojektowanego, na wskroś racjonalnego i uporządkowanego nawet pod względem estetycznym. Jako „sztuka życia” sytuował się blisko człowieka, angażując go formą i funkcją w nowoczesny świat, dokładnie zaprojektowany przez dizajnerów. Miał stanowić umiejętność i artyzm w jednym.

Te wzniosłe idee budowania nowego świata i nowego człowieka miały swoje mankamenty, jednakże nie sposób odmówić racji twierdzeniu, że dizajn zawsze odbija się na życiu ówczesnego człowieka, pokazując jego problemy i potrzeby z jednej strony oraz kreując potrzeby, pragnienia – z drugiej. Podobnie bowiem jak sztuka nadaje on pewien prestiż, a jednocześnie jest publiczny, wklajając człowieka w zaprojektowany świat. Wokół wartości dizajnu, bardziej świadomie lub mniej, człowiek tworzy swoje otoczenie, również to domowe, ale i projektuje własne życie. Victor Papanek sądzi, że dziś wszyscy jesteśmy dizajnerami, ponieważ wszystko, co czynimy, nosi znamiona projektowania. Zarówno poznawanie rzeczywistości, jak i praktyczny wymiar życia człowieka funkcjonują w ramach projektu. Badacz uważa, że dizajn to matryca życia – pierwotna, podstawowa, a przez to transparentna, ale zawsze odbijająca wartości współczesnego świata. Sam postuluje jednakże, nieco w duchu modernistycznym, by estetyczne wartości nie przesłaniały

⁴ Tamże, s. 89–90.

etycznych, by odpowiedzialność za tworzony świat i siebie w nim miała cechy przede wszystkim racjonalne i zwrócone ku podstawowym potrzebom drugiego człowieka. Dzięki temu życie nie przyjmie formy powierzchownej i jednowymiarowej (jak moda i styl), ale zyska głębię i duchowość (jak sztuka).

Papanek proponuje zatem coś w rodzaju dizajnu jako „sztuki życia” – społecznej, zaangażowanej, o moralnej proveniencji, niemalże greckiej *kalokagatii*⁵, w której „być” jest istotniejsze niż „mieć”⁶. Tyle tylko, że dzisiejsze zmiany zachodzące w dizajnie polegają przede wszystkim na uwalnianiu się z modernistycznego paradygmatu – projektowania na wskroś zdyscyplinowanego, racjonalistycznego i minimalistycznego. Przedmioty dizajnu w szerokim znaczeniu organizują świat człowieka i jego doświadczanie życia. Człowiek ma z nimi do czynienia na każdym kroku, ułatwiają jego funkcjonowanie w świecie (informacja), ale i uestetyczniają jego życie. Dodatkowo są powszechnie dostępne – można je spotkać w przestrzeni publicznej, wybrać, kupić, cieszyć się nimi i ich użytkowaniem. Jako takie są więc bliskie człowiekowi. Dziś, kiedy człowiek z reguły ma „dach nad głową”, chce czegoś ponad to, tego, by jego życie było przyjemne, estetycznie stymulowane, rozwinięte technologicznie, ekologiczne, zaangażowane. Takie idee przenosi na grunt życia współczesny dizajn. Problematyka zatem wikłająca się w pytania: czy dizajn ma służyć, odpowiadając na istotne, społeczne potrzeby człowieka, czy bawić go, a może poruszać i zmuszać do refleksji, wydaje się w dzisiejszym pluralistycznym świecie bezzasadna. Dizajn działa w każdej z tych sfer, podobnie jak sztuka. We współczesnej, skomplikowanej rzeczywistości projektowanie niesie idee wolności (wyboru), pluralizmu i tolerancji. To poniekąd zbliża dizajn do sztuki. Wolność bowiem, jak zauważa Grzegorz Działowski, jest ostatnim wyróżnikiem sztuki. Jej odmiennność nie tkwi w wyglądach, a właśnie w wolności⁷. Tyle że sztuka jako sfera wolności wiąże się z dzia-

⁵ Pojęcie łączące dobro z pięknem, którego realizacja następuje poprzez szlachetne i etyczne postępowanie, tzw. cnotliwe życie. Zob. ARYSTOTELES: *Etyka nikomachejska*. Tłum. D. GROMSKA. Warszawa 1982, s. 21–28.

⁶ Podział ten, dokonany przez Ericha Fromma, wskazuje na dwie sfery: „być” i „mieć”, z czego druga jest przez niego negatywnie postrzegana, jako powodująca, że „istota żywa staje się towarem na »rynku osobowości«” (E. FROMM: *Mieć czy być?* Tłum. J. KARŁOWSKI. Poznań 2007, s. 224).

⁷ Zob. G. DZIAŁOWSKI: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań 2009, s. 7.

łaniami bezcelowymi i nieinstrumentalnymi, co stoi w jawnej opozycji do dizajnu, który jest uwikłany komercyjnie i społecznie. Niewątpliwie jednak z dizajnem związana jest możliwość wyboru: po pierwsze, w sferze projektowania jako twórczego działania, po drugie, w sferze towarów/produktów, po trzecie – w sferze kreowania, projektowania siebie.

Jean Paul Sartre twierdzi, że człowiek jest skazany na wolność, dlatego też musi podjąć się realizacji siebie jako projektu. Jednakże projekt ten, w przeciwieństwie do słów Victora Papanka, najlepiej realizować w sposób estetyczny, pamiętając jednak o odpowiedzialności. Sartre uważa, że im więcej jest artystyczności w życiu człowieka, tym lepiej, choć ma na uwadze głównie twórczość artystyczną, dzięki której można kreować świat na marginesie rzeczywistego. Współcześnie dizajn (szczególnie w swych powiązaniach z modą) postuluje również realizację idei Sartre'owskiego człowieka jako „projektu-w-przyszłość”, z tym że człowieka znacząco ogranicza konsumpcja. Ponadto tworzy on siebie nie na marginesie, a w modelowej rzeczywistości, choć jest to projekt na wskroś estetyczny. Właściwie styl życia w swym artystycznym wyrazie tworzenia pozoru, iluzji mógłby nawet stanowić zwieńczenie Sartre'owskich postulatów o roli człowieka-artysty. Styl i jego estetyczne kreowanie byłyby tu bowiem wyrazem takiego podejścia, do którego, według Sartre'a, miała poniekąd zmierzać „egzystencja autentyczna”⁸. Problemem jest jednak konsumpcja, powodująca, że człowiek nie tworzy siebie dowolnie ze świadomych, powstających pierwotnie w wyobraźni komponentów, nie neguje rzeczywistości, lecz sięga po gotowe wzory i stylizacje. W tej aktywności jest zatem orędownikiem „złej wiary”⁹. W życiu zwykłego człowieka moda działa ograniczająco, wyznaczając wzorce zachowań, narzucając kanon. Dominuje tu (Welschowska) estetyzacja powierzchowna, sięgająca głównie **modelowego** wizerunku przedmiotów i ludzi. Moda współcześnie roztoczyła parasol nad życiem człowieka. Stąd bardziej adekwatne dziś jest pojęcie „styl życia” niż „sztuka życia”. „Wszędzie dokonuje się *styling* ciała, psychiki i ducha, pisze Welsch, w ogóle wszystkiego, cokolwiek mogą mieć (lub zafundować sobie) nowi, piękni ludzie, którzy w salonach piękności i klubach fitnessu

⁸ Zob. J.P. SARTRE: *Święty Genet – aktor i męczennik*. Tłum. A. KRZYWICKA, P. MRÓZ. „Colloquia Communia” 1989, nr 2/43, s. 31.

⁹ Zob. J.P. SARTRE: *Absolutna wolność bytu ludzkiego*. Tłum. J. PIASECKA. W: *Filozofia egzystencjalna*. Red. L. KOŁAKOWSKI, K. POMIAN. Warszawa 1965, s. 352.

uprawiają estetyczną perfekcjonizację ciała, na kursach medytacji zaś i na seminariach New Age estetyczną spirytualizację psychiki”¹⁰. Styl życia zatem dotyczy estetyzującego się (pod każdym względem) człowieka – *homo aestheticus*, który dba głównie o wygląd i stylizację siebie oraz otoczenia. Przy czym estetyzuje się również świadomość człowieka, który nie traktuje już rzeczywistości jako wiążącej, ale jako zmienną, przeobrażalną – podatną na manipulację (stylizację).

Dizajn jest soczewką odzwierciedlającą kulturę współczesną, a potrzeby estetyczne zajmują dziś niezwykle istotne miejsce w hierarchii wartości człowieka. Dizajnerzy, nawet ci działający społecznie, nie mogą tego ignorować, tym bardziej że zacierają się granice między projektowaniem społecznym a komercyjnym. „Od co najmniej stu lat projektanci traktowali swe dzieła nie tylko jako użyteczne i piękne przedmioty, lecz również jako instrumenty społeczne. Rzeczy i idee potrafią wpływać na sposób, w jaki ludzie żyją, myślą i współdziałają”¹¹. Dizajn już od początku XX wieku wzmacniał estetyzację i procesy globalizacji, co realizuje do dzisiaj. Widoczne jest to w dizajnie modernistycznym z jego stylem międzynarodowym. Jednakże współcześnie globalizacja wyznacza, zauważa Andrzej Saj, „dominację ujednoliconej kultury popularnej z jej internacjonalnymi idolami i wzorcami naśladowania w modzie, reklamie, konsumpcji materialnej i rozrywce. Sprzężonym zwrotnie jej efektem jest powszechność estetyzacji życia – proces wymuszony przez hedonistyczny styl życia miejskiego, potrzebę otaczania się ładnymi przedmiotami, presję narzuconych przez rynek i modę zachowań i działań”¹². Estetyzacja to czynienie zabiegów, by świat otaczający człowieka pełnił także (głównie) funkcję estetyczną. Przy czym to estetyczne dbanie o wizerunek otaczającego świata, ze względu na swe nadmierne przywiązanie do formy, jest głównie „estetyzacją powierzchowną” i synonimem mody.

To, co łączy modę i sztukę, to tworzenie, projektowanie, to, co czyni z mody element kultury popularnej (podobającej się i cieszącej się popularnością) – to zarazem cele dizajnu: odpowiadanie na potrzeby ludzi. Kierunkiem spajającym te trzy dziedziny w ramach sztuki jest pop-art (sztuka popularna). Świetnie ujmuje to Grzegorz Dziamski, który pisząc o sztuce pop-artu, uka-

¹⁰ W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką...*, s. 38.

¹¹ M. KOCHANOWSKA: *Instrumenty społeczne*. „2+3D” 2013, nr 46, s. 54.

¹² A. SAJ: *Design wobec estetyzacji rzeczywistości*. „Dyskurs” 2005, nr 2, s. 70.

zuje jednocześnie współczesne podejście człowieka do rzeczywistości, człowieka zindywidualizowanego, roszczeniowego, który pragnie zrobić użytek ze wszystkiego, co go otacza. W ten sposób sztuka może stać się użyteczna, ale już nie na warunkach artysty, a odbiorcy. Pop-art daje człowiekowi możliwość przetransponowania na jego warunkach sztuki do życia, ponieważ, jak zauważa Dziamski „zaspokaja ona jakieś psychologiczne i socjologiczne potrzeby jednostek i grup. Cieszy się popularnością nie dlatego, że jest na masową skalę rozpowszechniana, ale dlatego, że jest przez masowego odbiorcę akceptowana, przetwarzana przez niego i wykorzystywana zgodnie z jego pragnieniami, nadziejami i aspiracjami, zgodnie z jego wizją lepszego życia”¹³.

Wizja ta wydaje się jednoznacznie związana z możliwościami kultury popularnej, ściśle łączącej się z modą i konsumpcją. Moda, a poprzez nią również dizajn i po części sztuka, jest popularyzowana przez media i wiąże się z formowaniem jednostek za pomocą nowej instytucji dyscyplinującej – konsumpcji¹⁴, wyznaczającej spopularyzowaną nowoczesność. Jak pisze John Fiske, „kultura popularna to nie tyle kultura artefaktów, ile zespół czynności kulturowych, dzięki którym sztuka przenika do obyczaju i warunków codziennego życia”¹⁵. Dotyczy to także przedmiotów dizajnu. Problemem stają się warunki tego przenikania, które często przez teoretyków kultury, sztuki czy dizajnu są krytykowane. „Ludzie pragną zdobyć wszystko na własność, pisze Baudrillard, wszystko splądrować, wszystko pożreć, wszystkim manipulować. Widzenie, odczytywanie czy uczenie się nie robi na nich wrażenia. Jedynym masowym afektem są uczucia wiążące się z możliwością rozporządzania”¹⁶. Dizajn daje taką możliwość, a dodatkowo wzmocniony modą niesie poczucie indywidualnego wykorzystania specjalnie zaprojektowanego (dla człowieka) przez dizajnera przedmiotu, obiektu czy usługi, co skutkuje kreowaniem siebie na fundamentach posiadanych przedmiotów. W efekcie prowadzi do

¹³ G. DZIAMSKI: *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*. W: *Miasto w sztuce, sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2009, s. 299–300.

¹⁴ Zob. tamże, s. 300.

¹⁵ J. FISKE: *Understanding Popular Culture*. London–New York 1998, s. 173. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

¹⁶ J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 90.

przedmiotowego traktowania siebie przez człowieka, rozporządzania sobą włącznie z możliwością „skrojenia siebie” niczym garnitur na miarę.

Moda, mimo że ściśle powiązana z dizajnem, nie jest z nim tożsama. Do XX wieku, w węższym znaczeniu – ubioru, wskazywała na status majątkowy człowieka, a zatem wiązała się z prestiżem, luksusem i, do pewnego czasu, także z unikatowością. Krawcy (jako ówcześni projektanci) łączyli w sobie umiejętności warsztatowe oraz zmysł estetyczny. Dzięki wiedzy na temat kontekstu kulturowego, znajomości materiałów oraz zdolnościom poniekąd artystycznym tworzyli stroje zgodne z aktualnymi trendami modowymi. Istnieje więc znaczące podobieństwo między dizajnem a modą, ponieważ jedno i drugie zjawisko jest *stricte* projektowaniem. Jednakże moda miała od zawsze na uwadze estetyzację i ukazanie statusu – nadanie znaczenia człowiekowi, podczas gdy wyłonienie się dizajnu w XX wieku miało na celu zatarcie różnic społecznych i poprawienie jakości życia.

Kiedy pop-art doprowadza do fuzji sztuki, mody i dizajnu, wartości mody zostają wchłonięte w dużej mierze przez współczesne projektowanie. Moda zaczyna nabierać szerszego znaczenia kulturowego, a jej prestiżowe historyczne aspekty zostają zaadaptowane przez człowieka. Jest ona, można powiedzieć, powierzchnią, przez którą muszą się przebić zjawiska, by stać się popularne i atrakcyjne. Dotyczy to właściwie każdej dziedziny. Jako zjawisko zmienne, płynne i powierzchowne wciąga człowieka i jego aktywność w swe tryby, narzucając swoje wartości. Wykorzystuje do tego różnorakie narzędzia: naukę, technologię, dizajn czy sztukę. Zygmunt Bauman zauważa, że współcześnie życie staje się odbiciem mody, ponieważ rzeczywistość jest konstruowana głównie przez przyjemność, a styl życia ukazuje tożsamość jednostki, która zabiega o akceptację społeczną. By ją uzyskać, człowiek odwołuje się do aprobowanej mody. W ten sposób również tożsamość jednostki nie jest czymś danym, staje się **projektowalna**, i w konsekwencji styl życia jest konstruowany niczym dizajnerski obiekt. Tożsamość nie jest już bowiem narzucona przez hierarchię społeczną. Każdy może wykreować siebie, korzystając z ogólnodostępnych, popularnych wzorców czy modeli. Bauman sądzi, że dziś człowiek funkcjonuje tak jak moda, w epizodach życia, a nie etapach, w których staje się kimś tylko na chwilę¹⁷. Bez wątpienia,

¹⁷ Z. BAUMAN: *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*. Tłum. A. KUNKA, R. MUNIAK, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2010, s. 18.

w odgrywaniu roli pomagają mu designerskie, modne gadżety, dookreślające jego styl.

Wolność wyboru z jednej strony i chęć dopasowania się do ogółu – z drugiej, stają się poważnym źródłem niepokoju współczesnego człowieka, zauważa dalej Bauman. Wszechobecne poradniki pomagają znaleźć zakotwiczenie w rzeczywistości i przyjąć gotową tożsamość. Można stać się atrakcyjnym, interesującym i (pozornie) nietuzinkowym, jeśli wejdzie się w obszar mody (ale też powiązanego z nią dizajnu). Staje się ona symbolem pożądanego tożsamości. Miejsce w społeczeństwie podlega bowiem kategoriom estetycznym: albo jesteś atrakcyjny, albo nadajesz się na wysypisko śmieci¹⁸. Wybierając przedmioty, człowiek wybiera siebie, własności rzeczy stają się jego własnościami, a on sam tym, który określa się przez to, co kupuje i czego używa. „Udostępnione przez rynek wzory osobowe dlatego są atrakcyjne, że zamiast mąk samostanowienia i rozpaczliwych starań o społeczną aprobatę [...] można przebierać wśród zapiętych na ostatni guzik i z góry zaakceptowanych modeli: wystawione na sprzedaż tożsamości wyposażone są zawczasu w świadectwa publicznej aprobaty”¹⁹.

Moda odpowiada na potrzeby ludzi, by, jak mawiał Pascal, ciągle kończyć i zaczynać od nowa, po to, by zapomnieć o śmierci. Ta maksyma, dzięki modzie i wprzęgniętemu w nią dizajnowi, w estetyzującej się rzeczywistości realizuje się poprzez styl życia. Freudowska „zasada przyjemności” jest tu spełniana pod postacią zachcianki, która jest nieracjonalna, spontaniczna, przypadkowa i nieoczekiwana, ale wpisuje się w porządek społeczny. Pożądanymi dobrami natomiast stają się nie tylko te przypisane do konkretnych marek, ale również te z „designerskim rysem”²⁰. Za ich pomocą człowiek projektuje siebie (dizajn to kreatywna czynność, obliczona na osiągnięcie określonego rezultatu), wpisując się całkowicie w estetyzację rzeczywistości. Moda jako wyznacznik kultury „chusteczek jednorazowych” (Victor Papanek) jest skierowana ku przyszłości tak bardzo, że teraźniejszość staje się przestarzała. Nowość, istotna wartość sztuki awangardowej, została przejęta przez popkulturę i zaczęła funkcjonować w formie mody, czegoś, co jest nowe, a przez to atrakcyjne i popularne. Dotyczy to także spopularyzowanego

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995, s. 227.

²⁰ Zob. M. PIŁAT-BORCUCH: *Socjologia dizajnu*. Warszawa 2014, s. 65.

dizajnu, który działa pod postacią znanych marek będących gwarantem aktualności zwróconej ku przyszłości. Człowiek w ten sposób kupuje/konsumuje/przywłaszcza sobie modną tożsamość, przedmioty, modne miejsca w mieście, restauracje, kluby, dzielnice. Ewa Rewers te modne praktyki w przestrzeni kulturowej nazywa „wielkim żarciem”²¹, ponieważ niezwykle mało jest wyrafinowania i elegancji w tym niekończącym się konsumpcyjnym procesie. Jako że styl życia nie jest wiążący, staje się tym samym przestrzenią eksperymentalnej autoekspresji, podkreślającej tożsamość. Przy czym wybrany (zaprojektowany) styl, aby w ogóle o nim mówić, musi być stylem modnym, zgodnym z aktualnymi trendami.

Demokratyzacja i wolność wpływają znacząco na sposób życia, który jest też przestrzenią praktykowania wyborów. „Skończ z tym i zacznij na nowo” – to slogan stylu, mody i poniekąd dizajnu. Styl życia to często również jego (jakościowe) ulepszenie, nadawanie mu znaczenia. „Życiowy status, zauważa Bauman, wskazany, przekazany i uznany poprzez zakup i prezentację (krótkotrwałych i irytująco zmiennych) symboli mody – jest zarówno definiowany przez symbole widoczne i obecne (tzw. symbole »na czasie«), jak i przez symbole widoczne poprzez swoją nieobecność (tj. symbole, które »już wyszły z mody«)”²². Moda nie znosi zastoju i wtrąca styl życia w tryby permanentnej zmiany, w której dynamizm i ruch stają się normą. Moda tym samym, sądzi Bauman, odwraca się od wspólnego doskonalenia i zwraca ku indywidualnemu przetrwaniu, gdzie wygląd ma pierwszorzędne znaczenie. Doskonałość wymaga bowiem długotrwałej pracy i jasno wyznaczonego celu, a w realizacji stylu życia królują raczej zmienność, ruch, dynamizm i pluralizm. Tę nadmierną „dbałość o wizerunek”, połączoną z szybkimi zmianami, można też zarzucić dizajnowi, w ramach którego, jak sądzi wielu, uwaga powinna skierowana być na poważne, techniczne sprawy, a nie na płytką stylizację. Ale moda jest zbyt potężna i wpływowa, by się od niej odciąć. Posiada dodatkowo urok (arystokratyczny), nie tylko przyciągając do siebie różnorakie zjawiska kulturowe, ale także podporządkowując sobie życie człowieka.

²¹ Zob. E. REWERS: *Przyjemność i wściekłość. Ekstazy kultura konsumpcji*. W: *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*. Red. A. JAWŁOWSKA, M. KEMPNY. Warszawa 2005, s. 88.

²² Z. BAUMAN: *Między chwilą a pięknem...*, s. 27.

Dizajn, zgodnie ze swą podstawową ideą, służy społeczeństwu, jest demokratyczny, masowy, dostępny itd. Jednakże społeczeństwo jest na tyle zróznicowane, że (dobry) dizajn spotkać można właściwie na każdym poziomie życia – i wśród mniej, i bardziej zamożnych. „Projektant otrzymuje zadanie i szuka sposobu jego rozwiązania, pisze Deyan Sudjic. [...] Znacznie łatwiej jest zaprojektować dobre krzesło za dwa tysiące funtów niż za funtów dwadzieścia”²³. Ponieważ, jak pisał Veblen, człowiek aspiruje do grupy bardziej zamożnej, stara się ją naśladować również w stylu życia. By pokazać swój status, sięga po przedmioty i usługi, które go odróżnią od gorzej sytuowanych. Ten naddatek staje się swoistym dobrem, luksusem, na który człowiek chce (może) sobie pozwolić. „Dążenie do luksusu jest dziś bardziej powszechne niż we wcześniejszych okresach historii. W świecie, w którym nie cierpimy już niedostatku, luksus stał się czymś więcej niż tylko zakodowanym znakiem społecznego uprzywilejowania. [...] w świeckim świecie, w którym ani religia, ani magia – pierwotna siła napędowa sztuki – nie cieszą się już takim prestiżem jak niegdyś, luksus można uznać za ich syntetyczną alternatywę. W przypadku niektórych przedmiotów pojęcia luksusu używa się do wytworzenia aury, którą niegdyś dawała sztuka”²⁴.

Luksus uwodzi nawet w swej banalnej odsłonie. Jest pożądanym naddatkiem, wprowadzającym w klimat elitarności, nieco paradoksalnie, mimo swej egalitarności. Dla każdego bowiem co innego (inny poziom) będzie oznaką luksusu, ale zawsze będzie to naddatek (zbytek), na który człowiek sobie pozwala, by wykreować swój wizerunek adekwatny do zaprojektowanego stylu życia. Luksus odgrywa rolę pawiego ogona, powinien zatem być widoczny. Może nim być zakup niepotrzebnego gadżetu lub markowego przedmiotu czy bywanie w określonych miejscach. Jednakże w odniesieniu do dizajnu (jego powinowactwo ze sztuką) luksusem może stać się również świadomość jego istnienia, funkcjonowania i powiązań, a nie tylko wykorzystywanie go poprzez konsumpcję. Dostrzec można te możliwości na przykładzie Ikea. W powszechnej opinii meble i przedmioty szwedzkiej marki są produktami tanimi, krótkotrwałymi i niskiej jakości, a mimo to jej sklepy oblegane są przez ludzi, którzy na całym świecie masowo robią tam zakupy. Dzieje

²³ D. SUDJIC: *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* Tłum. A. PUCHEJDA. Kraków 2013, s. 128.

²⁴ Tamże, s. 105–106.

się tak prawdopodobnie dlatego, że Ikea sprzedaje określony (i wewnętrznie zróżnicowany) styl życia klasy średniej, poszukującej nowoczesności, prostej, estetycznej, bezpiecznej stylizacji i dopasowania do metrażu. Większość z tych ludzi jednak ma niewielką wiedzę na temat idei, które kryją się za produktami marki. Świadomość, że tworzą dla niej często znani dizajnerzy, dla których prawdziwym wyzwaniem jest cenowa przystępność, jaką proponuje sieć, podnosi jej znaczenie, tym bardziej że jest to zgodne z pierwotną ideą modernistycznego dizajnu. Projektant otrzymuje zadanie i musi znaleźć optymalne rozwiązanie, opierając się na nowych technologiach materiałowych i aktualnej stylistyce. Są to rozwiązania przede wszystkim proste i użyteczne, a dla niektórych użytkowników nawet luksusowe, co rzadko bywa uświadamiane. Większość ludzi luksus kojarzy bowiem z limitowanymi seriami produkcyjnymi, z rękodziełem czy stosowaniem „szlachetnych” materiałów. Doskonale ujmuje to Veblen: „Użyteczność dóbr cenionych za ich piękno jest ściśle proporcjonalna do ich ceny. [...] Ręcznie robiona srebrna łyżka, warta dziesięć do dwudziestu dolarów, nie jest bardziej użyteczna – w podstawowym znaczeniu tego słowa – od łyżki z tego samego metalu wykonanej fabrycznie. Może nawet nie być bardziej użyteczna od łyżki wykonanej fabrycznie z jakiegoś »podłego« metalu, na przykład z aluminium, która kosztuje około dziesięciu, dwudziestu centów. [...] Gdyby okazało się, że łyżka rzekomo ręcznie robiona jest tylko zręczną imitacją ręcznego wyrobu, mimo, że tak dobrą, iż różnicę w fakturze i linii może zauważyć tylko fachowe oko po dokładnym przyjrzeniu się, wartość użytkowa tej łyżki, włączając satysfakcję, jaką czerpie użytkownik z podziwiania jej piękna, spadłaby natychmiast o osiemdziesiąt, dziewięćdziesiąt procent, lub więcej”²⁵. Wartość użytkowa jest bowiem czymś innym niż wartość funkcjonalna. Łyżka niezależnie od materiału spełnia swoje funkcje, do tego jednak dochodzi jej wytrzymałość, ergonomiczność (czy wygodnie się ją trzyma w ręku) i wreszcie wartości nadbudowane: wygląd, świadomość pewnego wyrafinowania, które dostrzec można albo w wysokiej cenie, przekładającej się na drogi, szlachetny bądź unikatowy materiał, albo w rękodziele – unikatowym wykonaniu, a niekiedy również w zaawansowaniu technologicznym lub formie. Człowiek ma bowiem potrzebę posiadania rzeczy kosztownych, ponieważ

²⁵ Th. VEULEN: *Teoria klasy próżniaczej*. Przeł. J. ZAGÓRSKA, K. ZAGÓRSKI. Warszawa 1971, s. 115–116.

te wydają się autentyczne i wartościowe. Ikea takich przedmiotów w swym asortymencie nie prezentuje, jest jednak popularna, ponieważ sprzedaje rozwiązania funkcjonalne, a do tego formalnie atrakcyjne i zaawansowane technologicznie.

Współcześnie dizajnerzy wychodzą także naprzeciw potrzebom posiadania luksusowych przedmiotów, projektując serie limitowane, rękodzieła, przedmioty ze szlachetnych, drogich materiałów. Jednakże dizajn nie oznacza tworzenia dla elit (choć, oczywiście, i te potrzeby zaspokaja). Jest przede wszystkim projektowaniem egalitarnym, dobrym jakościowo, przemyślanym, zaawansowanym technologicznie, zróżnicowanym. Luksus więc polega też na świadomości posiadania produktu o takich cechach. Do tego dochodzi dodatkowo wartość autentyczności i oryginalności projektu (a nie produktu). Autentyczność sugeruje połączenie uczciwości z autorytetem – wysoce pożądanых cech w świecie przedmiotów i usług wytwarzanych masowo. W dizajnie przekłada się ona na uczciwe podejście projektanta do problemu przed nim postawionego i dostarczenie nadającego się do użytku rozwiązania tego problemu. Zaświadczą, że przedmiot jest tym, za co się podaje, nie jest podróbką i oszustwem, i nie rości sobie praw do bycia czymś lepszym niż jest. „Prawda materiału” typowa dla modernizmu nie polega już na tym, że ma on być wyeksponowany, ale ma mieć swój udział, nawet jeśli jest on niewidoczny.

Deyan Sudjic twierdzi, że luksus i nowoczesność nie idą ze sobą w parze. Luksus jest bowiem elitarny, pielęgnuje tradycje, podczas gdy nowoczesność jest egalitarna i nowatorska²⁶. Nie sposób się z tym zgodzić, chociażby dlatego, że to, co nowatorskie, bywa bardzo luksusowe. Oczywiście, istnieją tradycyjne luksusowe materiały typu marmur, metale, np. platyna, czy kamienie – diamenty. Jednakże trudno wyobrazić sobie, by telefony komórkowe, laptopy, telewizory i inne luksusowe sprzęty (zaawansowane technologicznie) miały być wykonane z tych materiałów i by miało to zaświadczать o ich wartości użytkowej. „Nowoczesność” jest zatem również luksusem, na który nie każdego stać. Mimo że uzyskanie statusu materiału szlachetnego przez takie tworzywa jak plastik czy tytan jest ciągle problematyczną kwestią w potocznym odbiorze, nazwiska znanych projektantów powodują, że i one coraz częściej stają się luksusowe, prestiżowe i artystyczne. Wielu bogatych

²⁶ Zob. D. SUDJIC: *Język rzeczy...*, s. 133–136.

ludzi wyposaża swe domy w meble sygnowane nazwiskiem dizajnera, które staje się pieczęcią zaświadczącą o luksusie.

Dizajn bazuje w pewnym sensie na wartości dodanej, stąd też wynika jego wartość kulturowa, która zasadza się na szeroko pojętej i współcześnie bardzo cenionej kreatywności. Projektant kreuje nie tylko sam obiekt/przedmiot w sposób funkcjonalny, ale kreuje również użytek, jaki można z niego zrobić – estetyczny, symboliczny, a nawet ekonomiczny. Kreatywność współcześnie posiada wartość w każdej dziedzinie, dizajn natomiast można rozpatrywać jako „kreatywne ulepszanie świata”. Kreatywność przekłada się tu nie tylko na zdolność stworzenia czegoś nowatorskiego, co posiada wartość ekonomiczną i prawa autorskie, ale także tego, co może wywołać refleksję. Istotne jest bowiem znaczenie eksperymentu jako takiego. W dizajnie chodzi i o eksperyment jako czysto formalny proces wynajdowania rzeczy, gry z formami, kolorami czy powierzchniami, i o eksperyment myśli. Współczesnym, niejako dodatkowym zadaniem projektowania stało się również wynajdowanie różnych możliwych sytuacji i funkcji.

Dizajnerzy posiadają rozległe, realne możliwości kreacji rzeczywistości społecznej. Za ich sprawą materializują się idee i pragnienia człowieka, a otoczenie zyskuje nowe kształty. Jednakże podstawowy cel dizajnu to zmiana standardów ludzkiego życia (echo modernizmu). Sudjic uważa, że najbardziej optymalnym przykładem tego, czym jest dizajn, jest samochód i nie sposób się z nim nie zgodzić. Auto spełnia bowiem wszystkie założenia dizajnu i jednocześnie prezentuje wielość jego aspektów: jest artystyczne (rzeźba), posiada atrakcyjną, modną formę, ukrytą technologię i mechanikę, nowoczesne wyposażenie, jest egalitarne (dla każdej klasy), wygodne i poprawia jakość życia – pozwala zaoszczędzić czas. Poza tym niesie ze sobą wyobrażenie o człowieku, który je użytkuje, i odpowiada na potrzeby społeczeństwa. Ponieważ potrzeby są różne, wybór marek i modeli samochodów jest duży, różne są także ich ceny. Funkcją auta jest dobre trzymanie się drogi, szybkie przemieszczanie, dodatkiem – wymieniona reszta. Samochód najlepiej określa strukturę i kształt współczesnego życia. Kiedy w 1955 roku został zaprojektowany i wyprodukowany citröen DS, wyglądał tak nowocześnie i wyrafinowanie, że Roland Barthes nazwał go pojazdem sprowadzonym na Ziemię z innej planety. W *Mitologiach* posunął się wręcz do stwierdzenia, że DS to współczesny ekwiwalent gotyckich katedr, niezwykle zjawisko, które pojawiło się dzięki kreatywności i umiejętnościom

ludzkim, trudnym do osiągnięcia i zrozumienia. I rzeczywiście, w założeniu miał on być arcydziełem dizajnu: najpiękniejszym, najbardziej komfortowym i najbardziej zaawansowanym technologicznie samochodem na świecie²⁷. Również Umberto Eco podzielał zachwyt Barthes'a nad autami, twierdząc, że bywają one piękniejsze od wielu obrazów wiszących w galeriach²⁸. Wskazuje to na dwa zjawiska: deestetyzację sztuki i estetyzację rzeczywistości. A szczególnie na tę drugą, ponieważ samochód nie jest z założenia dziełem sztuki, tylko narzędziem (coraz bardziej) niezbędnym do funkcjonowania w dzisiejszej rzeczywistości. Dla krytyków dizajnu natomiast auto to „najwyższe osiągnięcie dizajnu, wytwór ludzkiej pracy, w którym można dostrzec większe natężenie talentu projektowego na centymetr kwadratowy niż w czymkolwiek innym”²⁹.



ZESPÓŁ ANDRÉGO LEFÈBVRE'A: samochód citröen DS

Kreatywność jako możliwość tworzenia nowych, pełnych znaczenia form jest z pewnością wyznacznikiem dizajnu, co dostrzec można i w zaprojektowanych samochodach, i meblach, i ubiorze (modzie). Siłą napędową współczesnej kultury, jak zauważa Richard Florida, „jest rozkwit ludzkiej kreatywności, stanowiącej teraz kluczowy czynnik naszej gospodarki i społeczeństwa.

²⁷ Zob. D. SUDJIC: *B Jak Bauhaus*. Tłum. A. SAK. Kraków 2014, s. 53.

²⁸ Zob. wywiad przeprowadzony z U. Eco przez „Frankfurter Allgemeine Zeitung-Magazin” 24 marca 1995 r., s. 25.

²⁹ D. SUDJIC: *B jak Bauhaus...*, s. 60.

Zarówno w pracy jak i w innych sferach życia cenimy kreatywność wyżej niż kiedykolwiek i staranniej ją kultywujemy³⁰. Kreatywność ludzka objawia się na wiele sposobów dotyczących również sfery estetycznej – czy to kreowania własnej tożsamości, o czym pisał Bauman, czy wystroju mieszkania, czy też poszukiwania stymulujących rozrywek. Każdy człowiek jest kreatywny, jak zauważył Papanek, dlatego też każdy może projektować swoje życie w dowolnym aspekcie. Dizajn zatem sprzyja tworzeniu nie tylko otoczenia, ale także własnej jednostkowej tożsamości i pozycji, nadając kierunek funkcjonowaniu człowieka we współczesnej estetyzującej się rzeczywistości.

Człowiek odzwierciedla swoje potrzeby w przyjętym stylu życia. Kultura popularna preferuje idee indywidualizmu, samookreślenia, tolerancji, wolności, różnorodności i stymulujących doznań. Dizajn z założenia (jako że odpowiada na potrzeby ludzi) powinien te idee realizować. Kreatywność wymaga tu zdolności syntetyzowania w celu uzyskania jakości nowych i użytecznych. Dziś człowiek przeszedł od wartości „przetrwania” do wartości „wyrażania siebie”, stąd narzędzia pierwszej potrzeby stają się często mniej istotne od narzędzi, za pomocą których ukazuje światu własną, zaprojektowaną/wykreowaną/wystylizowaną tożsamość. Ta zasadnicza różnica pokazuje, że funkcjonalność ważna była dla przetrwania (narzędzia musiały spełniać swoją funkcję perfekcyjnie), podczas gdy użyteczność sprzyja wyrażaniu siebie (czy dany przedmiot, sytuacja przyniesie człowiekowi spełnienie, pokaże jego osobowość). Czas wolny, sport, rozrywka, praca – wszystkie te sfery określają człowieka. Także ubiór oraz ciało stają się przestrzenią kreatywnej ekspresji, która coraz częściej przybiera formę artystyczną. „Kulturze współczesnej właściwa jest niezwykła swoboda w przeszukiwaniu światowego lamusa i wyciąganiu zeń każdego stylu, na który natrafi. Swoboda ta wynika stąd, iż osiową zasadą nowoczesnej kultury jest ekspresja i przekształcanie własnego »ja« w celu samorealizacji. Poszukiwanie to zakłada nieistnienie żadnych ograniczeń czy granic doświadczenia. Wszystko jest możliwe, wszystko podlega eksploracji, nic nie jest zakazane”³¹.

³⁰ R. FLORIDA: *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Tłum. T. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 2010, s. 28.

³¹ D. BELL: *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Tłum. S. AMSTERDAMSKI. Warszawa 1998, s. 48.

Współczesne kultywowanie kreatywności sprzyja również podejmowaniu przez zwykłego człowieka prób działań artystycznych czy dizajnerskich. Popularne programy i poradniki w stylu „zrób to sam” wspierają taką tendencję. Nie oznacza to natomiast przejęcia tych jednak wyspecjalizowanych dyscyplin. Dizajn oparty jest na szerokiej wiedzy technologicznej, naukowej i świadomości kulturowej. Jako taki jest niezbędny w kreowaniu twórców kultury, przy czym współcześni projektanci nie mogą już projektować „dla” człowieka, ale „wraz z” człowiekiem, ponieważ on sam jest współkreatorem przestrzeni/obiektu/przedmiotu, który użytkuje. Problem w tym, że projektanci często, podejmując próby wykreowania miejsca, przedmiotu czy sytuacji, działają w sposób apodyktyczny, nieuwzględniający współtworzenia wymienionych elementów przez użytkowników. Bardzo trudno przychodzi im pogodzenie się z ingerencją w ich projekty, projektowanie (od czasów modernizmu) nie znosi bowiem luk, niedopowiedzeń, niedokończenia. Współcześnie, mimo założeń współtworzenia wszystkiego, co jest użytkowane, projektanci, zgodnie z pierwotnymi tezami dizajnu, często dążą do pełnej kontroli i narzucania swojej wizji. Pragną stworzenia czegoś, co będzie posiadało odgórnie nadane znaczenie, będzie dziełem zamkniętym, sygnowanym często ich nazwiskiem. Nie jest to możliwe. Dizajnerzy nie są w stanie nadzorować wszystkich aspektów wykreowanej sytuacji. Aby rozwiązać ten paradoks, często posiłkują się pojęciem „estetyka niedokończenia”, które jednakże jest o wiele trudniejsze w realizacji niż stworzenie efektu „dopięcia na ostatni guzik”³².

Aby spełnić współczesne, uaktualnione postulaty dizajnu, należałoby wziąć pod uwagę subiektywne aspekty relacji podmiotowo-przedmiotowej, osobisty i często niemalże intymny stosunek człowieka jako użytkownika do przedmiotów i sytuacji. Jest to niezwykle trudne. Dlatego też częściej wśród teoretyków dizajnu, a nie samych dizajnerów, spotkać można pogląd, że projektant jest zobowiązany kłaść nacisk – oprócz tego, jak przedmioty są wykonane, jak wyglądają i jak są zaprojektowane różne sytuacje – również na relacje, w jakie wchodzi z człowiekiem, na związki, jakie z nim tworzą, na emocje, jakie wywołują, i, co więcej – na więzi międzyludzkie, które dzięki nim mogą zostać zbudowane. Już w punkcie wyjścia, w momencie wyłonie-

³² Zob. M. WIGLEY: *Co się stało z projektowaniem totalnym?* Tłum. Ł. MOJSAK. W: *Nerwowa drzemka...*, s. 44.

nia się dizajnu jako dziedziny istnieje próba świadomego, odpowiedzialnego kształtowania związku pomiędzy przedmiotem praktycznym, użytkowym a żyjącymi w jego obecności, obcującymi z nim i obchodzącymi się z nim ludźmi. Zaprojektowany przedmiot/obiekt „mówi” bowiem człowiekowi, który go spotyka, kim ten jest, oraz utwierdza go w byciu taką istotą. Dziś, kiedy dizajn obejmuje wiele dziedzin, kiedy projektuje się nie tylko przedmioty, ale usługi, sytuacje, miejsca, interakcje i relacje, jakie może stworzyć człowiek (i jakie powinien), wartości, które niesie ze sobą projektowanie, stają się niezwykle istotne.

Dizajn „wchodzi” do ludzkiego życia i przenika je, zatem również odpowiedzialność za jakość tego przenikania spada na dizajnerów. W tym znaczeniu projektowanie jest uwikłane w los człowieka i jako takie staje się także wyznacznikiem stosunków międzyludzkich. Nie można przeoczyć faktu, że posiada ono kulturową dominantę, nie jest tylko instrukcją, zbiorem rozporządzeń, praktycznych wytycznych czy planowaniem. Jest ono umiejętnością i artyzmem, nadawaniem rzeczywistości ludzkiej znaczeń kulturowych. Dizajn, jak zauważa Janusz Krupiński, zajmuje się wszystkim, co dotyczy człowieka, a kategorie dizajnu są kategoriami życia codziennego; nie jest zatem tylko nauką lub tylko technologią, ale ich ludzkim obliczem: pozycją, z chwilą kiedy staje się ona postawą, odsłonięcie – nagością, stosowanie – użyciem, konstrukcja – formą, ruch – działaniem, a rzecz – przedmiotem. To właśnie dizajn pracuje na granicy tego przemienienia³³. W ten sposób nawet banalne czynności zyskują znaczenie. Wybierając fryzurę, makijaż czy nakrycie głowy, człowiek nie tyle dodaje coś, co pasuje do jego twarzy, ile raczej „nadaje sobie twarz”, „projektuje” swe oblicze (coś skrywa albo odsłania), co twierdził już Bauman, a poniekąd również Papanek. Dlatego też dizajn jest silnie uwikłany w styl życia. Także ubiór jest pośrednim wyrazem tego, jak człowiek pojmuje siebie, jak chce się poruszać i zachowywać. Ubiór jest **projekcją** siebie na zewnątrz, podobnie zresztą jak przedmioty, którymi jednostka się otacza, mieszkanie, samochód, wykorzystanie czasu wolnego czy rodzaj sportu, jaki uprawia. Ta projekcja siebie określa styl, jaki każdy sobie nadaje. Ten zaś narzuca estetyczny porządek, ale też pozwala człowiekowi dopasować się do otaczającej rzeczywistości.

³³ Zob. J. KRUPIŃSKI: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. Kraków 1993, s. 138.

Styl połączony jest ściśle z kreatywnością. Jest ona dziś terminem, który pozwala stworzyć pozory wyrwania się z anonimowości istnienia standardowego, wyrażenia własnych cech, manifestacji indywidualności. Są to tylko iluzje, globalizacja doprowadziła bowiem do przyjęcia i kultuwowania ogólnych wytycznych: mody, dizajnu, popkultury, pracujących na aprobatę społeczną. Kultura wysoka stawia odbiorcy równie wysokie wymagania, kultura popularna – nie wymaga. Ale to głównie ta druga daje człowiekowi szansę na proste estetyczne doświadczenie, posiadanie i użytkowanie. Jest ściśle połączona z konsumpcją, która dziś przestaje być traktowana wyłącznie instrumentalnie i funkcjonalnie. Konsumowanie się „przeżywa” (Welsch), ma ono zatem wymiar estetyczny, jest doznawaniem przyjemności. Może być celem albo też środkiem do niego jako użyteczne narzędzie kreowania siebie, swojego otoczenia i (stylu) życia. „Kto przykuwa się do dziurawej łodzi ryzykuje, że pójdzie z nią na dno z kolejną falą. W porównaniu z tym bezpieczniejsze staje się surfowanie”³⁴, zauważa Bauman. To stan permanentnego utrzymywania się na fali popularnej nowoczesności wraz ze wszystkim, co owa nowoczesność ze sobą niesie. A niesie również dziedzinę dizajnu, który jednakże nie musi być rozumiany jako miałka i powierzchowny, choć powiązany jest z modą i zmiennością. Dizajn jest przecież pośrednikiem technologii, nauki i sztuki, i jako taki może stać się swego rodzaju wyzwaniem. Pod warunkiem jednak, że stanie się autentyczną potrzebą współczesnego człowieka, który poza korzystaniem z dóbr materialnych i posiadaniem ich będzie chciał pojąć także refleksję i wiedzę na temat roli dizajnu, jego historii i wpływu na rzeczywistość w każdym jej wymiarze.

³⁴ Z. BAUMAN: *Konsumując życie*. W: *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej...*, s. 29.

Suplement: dizajn a pragmatyzm

Dlaczego dziś dizajn tak dobrze wpisuje się w teorię pragmatyzmu? Użyteczność, praktyczny wymiar, szeroko ujmowane doświadczenie estetyczne obejmujące codzienność, życiowa kreatywność – to tylko niektóre kategorie wspólne dla filozofii pragmatycznej i dizajnu. John Dewey, czołowy przedstawiciel amerykańskiego pragmatyzmu, podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie zasadnicze również dla dyscypliny dizajnu, mianowicie: jak żyć?, i domaga się przede wszystkim zlikwidowania przepaści między sztuką, nauką i moralnością. Te przeplatają się bowiem w życiu człowieka, tworząc swoisty amalgamat, scalający doświadczenie i nadający rytm życiu jednostki¹. Doświadczenie to jest żywotne i bazuje na emocjach, to właśnie one je umacniają, a poszukiwanie harmonii między człowiekiem a jego otoczeniem staje się załącznikiem jakości estetycznej, tak istotnej i dla życia człowieka, i dla założeń dizajnu. Dizajn jako taki jest towarzyszem ludzkiej egzystencji indywidualnej oraz zbiorowej, wspólnotowej. Dzięki niemu człowiek może nie tylko użytkować przedmiot w sposób instrumentalny, ale go doświadczać estetycznie, tworzyć z nim związki i relacje. Dizajn więc stymuluje egzystencję człowieka emocjonalnie i intelektualnie. Wymiar praktyczny, użytkowy jest tu niezwykle istotny, ponieważ, tak jak dla Deweya, to dzięki niemu doświadczenie może stać się spełnione, przeniknięte jakością estetyczną². Doświadczenie estetyczne musi bowiem

¹ Więcej na ten temat pisze K. WILKOSZEWSKA: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*. Kraków 2003.

² Zob. K. WILKOSZEWSKA: *Estetyka pragmatyczna*. W: *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2000, s. 118.

być zakorzenione w codziennym życiu, w jego nurcie, praktyce, działaniu, użytkowaniu – w życiowych doświadczeniach człowieka. Mniej istotne, według Deweya, jest to, w jaki sposób użytkowany jest przedmiot, czy jest on funkcjonalny, a bardziej – czy daje spełnienie, czy jednoczy doświadczenie całości. Jeśli tak jest, życie zmierza w stronę sztuki. Ważne zatem jest to, jak (zaprojektowany) przedmiot/obiekt czy sytuacja włącza się w doświadczenie, jak wnoszone przezeń treści współgrają z treściami podmiotowymi, a nie to, jaką formę posiadają przed wejściem w doświadczenie³. Ważniejsze od tego, **czego** doświadczamy, jest to, **jak** tego doświadczamy: „Narzędzia codziennego użytku, wyposażenie namiotów i domów, dywany, maty, misy, garnki, łuki, dzidy były wyrabiane z takim zamiłowaniem i dbałością, że dziś poszukujemy ich pilnie i umieszczamy na honorowych miejscach w naszych muzeach sztuki. W epoce jednak, w której powstały, i we własnej ojczyźnie przedmioty owe nie były niczym więcej niż pobudzającym dodatkiem do codziennego życia”⁴. To pobudzenie właśnie i radość, którą owe przedmioty dawały użytkownikowi, wzniecając jego wyobraźnię, wskazywały na doznania estetyczne czerpane z obcowania z nimi. Według Deweya niezależnie od tego, czy przedmiot jest artystyczny, czy użytkowy, jeśli jego doświadczanie prowadzi do zadowolenia, to przyczynia się też do rozwinięcia i wzbogacenia życia człowieka. Doświadczenie estetyczne jest nadrzędne wobec innych, które, jeśli prowadzą do harmonii życia, zawsze będą również posiadały piętno estetyczne⁵.

Dewey podejmuje wysiłek teoretyczny, który prowadzić ma do całościowej zmiany pojęciowych granic sztuki, tak, aby objęła ona całe ludzkie uniwersum. Jego projekt demokratyzacji sztuki ma na celu przezwycięzenie alienacji poszczególnych sfer kultury. Krytycznie odnosi się do silnych podziałów prowadzących do oddzielenia sztuki od życia. Sztuka tylko tym się różni bowiem od innych praktyk, że daje subtelniejsze doświadczenie. Pierwotnie sztuka nie była wyróżnionym rodzajem działania, wtopiona w codzienność pozwalała oswajać świat, była sposobem poznawania i komunikacji. Dziś te założenia spełnia dużo lepiej egalitarny, demokratyczny i estetyczny dizajn. Jest on również elementem życia praktycznego, działania i estetycznego

³ Tamże, s. 121.

⁴ J. DEWEY: *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. A. POTOCKI. Wrocław 1975, s. 9.

⁵ Zob. tamże, s. 49.

doświadczenia. Poza tym doświadczenie to jest zawsze jednostkowe, niezależne od takich cech przedmiotowych jak masowość (typowa dla dizajnu) czy unikatowość (typowa dla sztuki). Chodzi o wywołanie skalającego, harmonijnego doświadczenia w odbiorcy/użytkowniku, ale też przejście (jak u Deweya) przez trzy fazy: emocjonalną, intelektualną, praktyczną. Pierwsza łączy doświadczenie w całość, druga – nadaje znaczenie, trzecia – wskazuje na zależności człowieka i otoczenia.

Pierwotnie dizajnerzy modernistyczni promowali drugą i trzecią fazę, postmodernistyczni – pierwszą, dziś natomiast nacisk kładzie się na trzecią. Bez wątpienia jednak, jak twierdził Dewey, wszystkie one są potrzebne, są warunkiem koniecznym przeżycia estetycznego, ale również dobrego dizajnu, współtworzącego i umożliwiającego harmonijne doświadczenie życia. Co prawda Dewey sugeruje, że przedmioty użytkowe budzą zainteresowanie raczej ze względu na samą swą funkcję, a artystyczne działają poprzez koncentrację energii. Dizajn jednak jako dziedzina wyrastająca ze sztuki może działać prawdopodobnie na obydwa sposoby, tym bardziej że można przyjąć za Wolfgangiem Welschem, iż „Sztuka jest dla refleksji nie obszarem celowym, lecz modelowym. Staje się nim ona przez uruchomienie potencjałów doznaniowych, przez wymóg i uwolnienie szczególnych zdolności doznaniowych”⁶. Doświadczenie estetyczne jest, zdaniem Deweya, siłą pierwotną i posiada zdolność do uchwycenia doświadczenia w jego ogólności jako procesu przewyżniającego wszelkie dualizmy, które separują człowieka od świata, codzienności lub od pozostałych ludzi. Projektowanie, od swych modernistycznych początków, miało także założenia estetyczne, choć dualizm wydaje się mocno wrosnięty w tę dyscyplinę, tak jak i odgórna kontrola nad estetycznymi doświadczeniami człowieka.

Według Deweya ponadto wszystko, co dzieje się w życiu człowieka, co pojawia się w procesie jego egzystencji, jest doświadczeniem; składa się na nie również kształtowanie oraz tworzenie otoczenia i siebie w nim. Wartość „pojawia się wyłącznie w kontekście adaptacyjnych zachowań ludzkich i nie zachowuje wobec nich żadnej autonomii. Nie może więc coś być wartością w oderwaniu od określonego działania, a w takiej sytuacji wartościowe więc

⁶ W. WELSCH: *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*. Tłum. J. BALBIERZ. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 1998, s. 446.

jest tylko to, co jest doraźnie użyteczne”⁷. Nosicielami wartości są ludzie, rzeczy, sytuacje. Wartość jest instrumentalna i relatywna wobec celu, ponieważ wiąże się z relacją środek – cel. To człowiek określa tę relację. Również dizajn jako połączenie nauki i sztuki nie tylko rozwiązuje określony problem, ale też może prowadzić do swego rodzaju kulminacji doświadczenia człowieka. Ma zatem istotny wpływ na jego życie, we wszystkich aspektach. „Każda działalność praktyczna, o ile jest całkowita i z własnego impulsu zmierza do spełnienia, posiada jakość estetyczną”⁸. Istotne jest to, w jaki sposób dizajn kształtuje i wpływa na estetyczne dopełnienie doświadczenia. Złe projekty i realizacje będą hamowały to doświadczenie i je „szatkowały”, wprowadzając tym samym w nie chaos. Harmonia między człowiekiem i otoczeniem jest zarówno wytyczną estetyki pragmatycznej Deweya, jak i głównym teoretycznym założeniem dizajnu (kształtowanie, projektowanie harmonijnego otoczenia, w którym człowiek będzie mógł uwytłuszczyć i zrealizować swój potencjał). Dizajn więc może nieść w sobie zdolność scalania doświadczenia (jeśli go rozpatrywać na gruncie estetyki Deweya), tak jak sama sztuka, z której wyrasta.

Człowiek nadaje znaczenie i wartość przedmiotom/obiektom/sytuacjom w zależności od celu, do którego dąży. Przedmiot dla człowieka ma być przede wszystkim użyteczny (potrzebny), ponadto może być: zwykły, wyjątkowy, obojętny, bliski itd. Zainteresowanie życiem codziennym, traktowanie przedmiotów codziennego użytku jako źródła pobudzającej inspiracji odnosi człowieka do doświadczenia estetycznego. Według Deweya ważny jest taki świat, jaki się przedstawia z punktu widzenia życia i jego potrzeb, z perspektywy zachowań ludzkich, doświadczeń, pragnień i wreszcie spełnienia. Artyści i projektanci modernistyczni również dążą do zaspokojenia ludzkich potrzeb, by nadać całościowy, estetyczny sens życiu człowieka, choć – apodyktycznie – chcą zapanować nawet nad doświadczeniem estetycznym, zakotwiczyć je w racjonalnej myśli.

Tradycja estetyki europejskiej, z którą tak usilnie chcieli walczyć artyści, mimo wszystko odcisnęła swe piętno na twórczości projektantów początku XX wieku, oddalając ich od założeń estetycznych Deweya. Nawet kiedy

⁷ H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Znak. Znaczenie. Wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*. Warszawa 1975, s. 207.

⁸ J. DEWEY: *Sztuka jako doświadczenie...*, s. 50.

artyści szydzą ze sztuki (szczególnie dadaści), naruszając znacząco jej ramy, robią to nadal w konwencji kultury jako dziedziny należącej jednak do sfery świata, a nie życia, sfery idei, a nie produktów i raczej trwałości niż zmienności. Początkowo w dizajnie projektanci (co wydaje się nieco paradoksalne) tworzą na wzór architektów – nie tyle dla ludzi, co „dla świata, który ma przetrwać żywot śmiertelnych istot”⁹, jak zauważa Hannah Arendt. Przyjęta przez większość bezosobowa czystość estetyczna projektów modernistycznych narzuca styl życiu człowieka, w którym kultura wiedzie prym nad wzgardzanym „życiem biologicznym”. Z tych tendencji w praktyce bardzo trudno jest się projektantom wyzwolić, choć teoretycznie często głoszą odmienne postulaty. Dlatego też pierwotnie dizajn nie wpisuje się wprost w teorię pragmatyczną, a założenia wydają się tylko pozornie podobne. Krystyna Wilkoszewska pokazuje przenikanie się pragmatyzmu Deweya ze stanowiskiem (neo)awangardy w obszarze sztuki w kilku punktach. Są to m.in.: odrzucenie przedmiotu artystycznego, zacieranie granicy między sztuką a życiem, eksponowanie aktywnej roli odbiorcy, porzucenie wartości estetycznych (piękna) na rzecz wartości życia, eksperymentowanie¹⁰. Jednakże idee, które temu towarzyszą, wydają się różne. Historia projektowania, od modernizmu począwszy, pokazuje kulturową (europejską) swoistość tego typu działań, pewną apodyktyczność estetyczną i totalizujące idee, które po wojnie nieco przycichają, choć pozostawiają swe piętno. Globalizacja, popkultura i estetyzacja znacząco łagodzą założenia dizajnu, które mimo wszystko pozostają gdzieś u swych podstaw modernistyczne. Dizajn tym różni się bowiem od architektury i wszelkiej sztuki, że nie posiada jednoznacznych tradycji, które mógłby kontynuować, zrywać z nimi czy walczyć. Jako swego rodzaju „odnoga” sztuki i architektury modernistycznej sprzeciwia się tradycji estetycznej, przyjmując swoiste postulaty, jednakże należy pamiętać, że jest to twór nowoczesny, postępowy i porządkujący. Wartości modernistyczne są jego fundamentami, z którymi trudno walczyć.

Dizajn jest powiązany z estetycznością na kilka sposobów: może być doświadczeniem estetycznym, odwołuje się do formy (wyglądu) i łączy się

⁹ H. ARENDT: *O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*. W: *Taż: Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*. Tłum. M. GODYŃ, W. MADEJ. Warszawa 1994, s. 242–243.

¹⁰ Zob. K. WILKOSEWSKA: *Sztuka jako rytm życia...*, s. 106.

(u swych założeń modernistycznych) ze sztuką. Tym samym sprzyja też estetyzacji rzeczywistości. Historia XX wieku w tym obszarze pokazuje nam bardziej lub mniej ściśle związki z estetyzacją¹¹, w zależności od dziedziny dizajnu. Nie sposób jednak estetyzacji nie uwzględnić. Według Richarda Shustermana, zajmującego się współcześnie estetyką pragmatyczną, czas opozycji między tym, co estetyczne, i tym, co użyteczne, minął, gdyż działania pragmatyczne mogą być podejmowane również z przyczyn estetycznych. „Estetyka pragmatyczna [...] rozszerza pojęcie estetyki po to, by w większym stopniu oddać sprawiedliwość jej praktycznym i poznawczym wymiarom i by sprzyjać lepszej integracji sztuki z *praxis* życia”¹². Filozof sądzi, że opozycja praktyczno-estetyczna wynika z błędnego rozróżnienia funkcjonalnego między celami a środkami i jest historycznym przesądem, opartym na podziale klasowym. „To, że wzornictwo przemysłowe i produkty komercyjne stają się coraz doskonalsze dla oka i odznaczają się coraz większą estetyczną samoświadomością, jest hołdem złożonym potędze doświadczenia estetycznego”¹³, które właściwie towarzyszy dziedzinie dizajnu od początku XX wieku. „Dizajnerskie” realizacje wzbogacają życie człowieka, zaspokajając przy tym potrzebę znaczenia i komunikacji, ponieważ posiadają wymiar społeczny, wspólnotowy, wykraczający poza indywidualne doznania. Doświadczenie estetyczne, według Shustermana, zyskuje na intensywności dzięki poczuciu dzielenia się czymś wartościowym i znaczącym z innymi, dizajn natomiast jest egalitarny, masowy, posiada również aspekt powszechnej dostępności, realizując swoje znaczenie poprzez relację, jaką człowiek zawiązuje z przedmiotem, miejscem, sytuacją czy drugim człowiekiem.

Rozszerzenie granic sztuki to podstawowa kwestia, zauważa Shusterman, po to właśnie, by objęła ona współczesne formy kultury popularnej, a także estetyczną sztukę kształtowania własnego życia. Co więcej, filozofia winna zająć

¹¹ W niektórych obszarach dizajnu, skupiających się głównie na projektowaniu informacji, projektanci muszą uwzględniać wysoką funkcjonalność projektów, choć i tu nie można całkowicie marginalizować strony estetycznej, wizualnej.

¹² R. SHUSTERMAN: *Sztuka popularna a edukacja*. Tłum. W. MAŁECKI. „Odra” 2003, nr 9, s. 43.

¹³ R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Tłum. A. CHMIELEWSKI, E. IGNACZAK, L. KOCZANOWICZ, Ł. NYSLER, A. ORZECZOWSKI. Wrocław 1998, s. 86.

się doskonaleniem życia, a nie poszukiwaniem prawdy. Filozof powinien nie tyle opisywać, ile przekształcać świat w imię ludzkości¹⁴. Tę rolę poniekąd odgrywa współcześnie dizajner, to on bowiem dążył i dąży do przekształcania ludzkiego życia, udoskonalania go, poprawiania warunków egzystencji, zmiany nawyków i w efekcie – myślenia. Tak jak Dewey Shusterman dostrzega jedność w ludzkim doświadczaniu rzeczywistości (we wszystkich jej aspektach) i optuje za umacnianiem tej jedności. Z tego względu sądzi, że nie można dziś ignorować kultury popularnej, która ogarnęła wszystko i w której wszystko zdaje się zanurzone. Píše: „Skoro bowiem sztuka popularna skupia uwagę i porusza tak wielu ludzi to brak uznania jej lub nieumiejętność rozumienia jej roli estetycznej wzmacnia dotkliwie podziały w społeczeństwie, a nawet w nas samych. Okazuje się bowiem, że musimy gardzić rzeczami, które dostarczają nam przyjemności, i wstydzimy się przyjemności jaką z nich czerpiemy”¹⁵. Przedmioty popkultury mają udział w doświadczeniu estetycznym i nie sposób od nich abstrahować w tymże doświadczeniu z jednej strony, z drugiej natomiast – warto doświadczenie to uczynić bardziej harmonijnym, a nie opartym na opozycjach. Dizajnerzy również robią użytek z tego, co popularne, choć różne koncepcje dizajnu pokazują zarówno przyjacielskie, jak i wrogie relacje z popkulturą. Estetyczna rola popkultury oraz jej ogromny wpływ na estetyzację rzeczywistości nie mogą być jednak bagatelizowane.

Horyzont estetyczny w pragmatyzmie wydaje się najbardziej pożądany (za Deweyem i Shustermanem). Zapewnia bowiem integrację tożsamości i satysfakcjonujące życie. Poza tym doświadczenie estetyczne w ujęciu pragmatycznym to kategoria niezwykle pojemna. „Jest ono obecne w niezliczonych barwnych zdarzeniach i poruszających momentach, wypełniających nasze miasta i wzbogacających nasze zwykłe życie”¹⁶. To kategoria, która dotyczy szerokiego spektrum zjawisk, w tym z pewnością dizajnu. Wszystkie przejawy artystycznego wyrazu wzbogacają doświadczenie i życie człowieka. Wszechobecność estetyzacji zaś prowadzi do projektu estetycznego życia, zarówno w wymiarze scalającego doświadczenia, jak

¹⁴ Zob. R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*. Tłum. A. MITEK. Kraków 2005, s. 1–7.

¹⁵ R. SHUSTERMAN: *Sztuka popularna a edukacja...*, s. 43.

¹⁶ R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna...*, s. 87.

i wszechobecnej formalnej stylizacji. Estetyczna satysfakcja jest bowiem coraz istotniejsza.

Podobnie zdaniem Richarda Rorty'ego pragmatyzm jest projektem estetycznym¹⁷, tyle że zastępującym pojęcie rzeczywistości, rozumu, natury pojęciem lepszej przyszłości człowieka. I jako taki może współcześnie również stać się narzędziem badawczym dla dziedziny dizajnu. W odniesieniu do założeń Rorty'ego jednakże dizajn nie byłby potraktowany jako dziedzina przepływu energii między przedmiotem a podmiotem, wypracowywania bliskiego związku ze środowiskiem, wchodzenia z nim w harmonijną relację, kulturowego „rytmu”, jak w koncepcji Deweya. Według Rorty'ego pragmatyzm jest bowiem swego rodzaju „apoteozą przyszłości”, zastępując wiedzę i pewność nadzieją. Filozof ukazuje, w jaki sposób życie „uartyściwnia się”, stając się nie tylko skalającym doświadczeniem estetycznym, ale też projektem stanowiącym ścisłą analogię do pojmowania sztuki (więc i poniekąd dizajnu). Kluczowe bowiem jest dla niego pytanie: „Jak człowiek [...] może być kimś więcej niż odtwórcą roli w napisanym wcześniej scenariuszu?”¹⁸, i jak pogodzić to, co prywatne, z tym, co publiczne. Człowiek zmierza do tego, by jego życie było indywidualne, unikatowe, by jego „autokreacja” potwierdzała jego wyjątkowość. Jest to dążenie typowe, choć paradoksalne, także dla działań dizajnerskich i ich rezultatów. Potocznie bowiem (choć nieprzypadkowo) termin „dizajnerski” ma konotację artystyczną – czegoś nietuzinkowego pod względem formy, użytego materiału, a nawet funkcji. Cechy te poniekąd kolidują z pierwotnymi założeniami dizajnu, ale sprzyjają współczesnym poszukiwaniom człowieka, żyjącego w zdemokratyzowanym, zglobalizowanym świecie. Człowiek potrzebuje potwierdzenia własnej unikatowości: „Stojący za tą potrzebą strach przed byciem repliką sugeruje w istocie bardzo nietrwałe poczucie własnej osobowości, która musi nieustannie potwierdzać się przez swoją wyjątkowość i koncentrację na własnej wybitności”¹⁹. Chodzi o to, by być interesującym, w kontrze do czyichś przekonań, by kreować siebie, by stać się, mówiąc krótko, artystą/projektantem swojego życia w pryzmacie bądź to etycznym, bądź estetycznym.

¹⁷ Zob. R. RORTY: *Przygodność, ironia i solidarność*. Tłum. W.J. POPOWSKI. Warszawa 1996, s. 70.

¹⁸ Tamże, s. 14.

¹⁹ Tamże, s. 341.

Obydwa uwidaczniają się w przyjętej autokreacji, przekładającej się również na „styl życia”, choć współcześnie, w dobie estetyzacji, drugi pryzmat staje się priorytetowy. W swoistym rozdzwieku z poglądami Rorty’ego pozostaje współczesny członek zglobalizowanego społeczeństwa jako nieposiadający samoświadomości „liberalnego ironisty”²⁰. Z pomocą więc w kształtowaniu jego indywidualnej kreacji estetycznej może ruszyć moda i dizajn, sugerując moc zaprojektowania niepowtarzalnej kreacji życia, ale jednak powszechnie akceptowanej.

Człowiek nie jest dla Rorty’ego istotą przede wszystkim poznającą, ale działającą, posługującą się narzędziami, które także mogą służyć tworzeniu siebie. A aktywność artystyczna (dziś nawet bardziej – dizajnerska) może stać się aktywnością wzorcową, instrukcją samorealizacji²¹. Współczesny człowiek często chce bowiem wskazówek dotyczących modelowania nie tylko własnego ciała, ale i tożsamości, analogicznych do tych występujących w działalności dizajnerskiej, a ujawniających się artystyczną inspiracją w dążeniu do określonego z góry, użytkowego celu, którym jest zaprojektowanie własnego życia i swojej indywidualnej tożsamości.

U początków XX wieku, kiedy Dewey oraz artyści modernistyczni w Europie postulują włączenie przedmiotów/obiektów użytkowych w obręb sztuki, by rozszerzyć jej znaczenie, Marcel Duchamp swoim (gestem) dziełem *Fontanna* zwraca niejako przedmiotom użytkowym godność, która zarezerwowana dotychczas była dla przedmiotów sztuki. Te „przedmiotowe” aspekty stają się istotnym elementem nowej dyscypliny, rozpoczynającej od tego momentu swoją prężną działalność w otoczeniu oraz życiu człowieka. Aktywność ta na początku XX wieku skupia się zatem przede wszystkim (jeszcze) na przedmiocie i jego wartości instrumentalnej: jak uczynić go doskonałym, by mógł jak najlepiej służyć człowiekowi także pod względem estetycznym. Ścisła racjonalizacja jako najistotniejszy mechanizm poznawczy wypiera tu jednak bezpośrednio doświadczenie estetyczne, przedmiot ma raczej posiadać znaczenie niż je wyrażać. Stąd funkcja jest istotniejsza niż forma, a użyteczność ściśle i ogólnie określona. Z czasem jednak wartości związane z dziedziną dizajnu przesuwają się coraz bardziej w stronę podmiotu, który użytkując przedmiot, nadaje swoiste znaczenie tej relacji. Termin

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ Zob. Ch. TAYLOR: *Etyka autentyczności*. Tłum. A. PAWELEC. Kraków 2002, s. 62–63.

„u-życie”, jak dziś twierdzi jeden z teoretyków dizajnu – Janusz Krupiński, a dostrzec można tu znowu nawiązania do Deweya, wskazuje bowiem na pewne zwieńczenie doświadczenia, w którym istotne są przyjemność estetyczna i pojawiająca się w życiu człowieka wartość. Nie chodzi wyłącznie o relację podmiot – przedmiot, ale o metarelację, relację, w jakiej do tej relacji pozostaje człowiek²². Współcześni dizajnerzy są na tyle świadomi wykonywanego zawodu i miejsca dizajnu w całości kultury, że nie mogą nie ujmować tej nadbudowanej relacji z jednej strony; z drugiej – nie są w stanie jej zaprojektować. W metarelacji nieistotne staje się rozróżnienie na przedmioty praktyczne i artystyczne, na celowość i bezinteresowność, masowość i unikatowość itp. Jako że człowiek dąży do poczucia zadowolenia, satysfakcji, przyjemności estetycznej, współcześnie rolą dizajnera staje się zarówno kształtowanie wrażliwości na jakościową formę wszelkiego doświadczenia, jak i umożliwianie harmonijnego przeżycia. Nie zapominając przy tym, że właśnie to, co estetyczne, wskazuje na zażyły, bliski, intymny związek człowieka ze światem, na zaangażowanie w świat²³.

Dzięki pragmatyzmowi można współcześnie ujawnić te związki dizajnu (w jego powiązaniu ze sztuką) z życiem i jego estetycznym wymiarem, które wcześniej nie były akcentowane. Dizajn wyrósł z tradycji modernistycznej i poniekąd miał być niczym nowatorskie dzieło sztuki, na którą powinni otworzyć się użytkownicy, jeśli nie dobrowolnie, to pod przymusem nowoczesnej myśli artystycznej. Proces ten zatem nie miał nastąpić oddolnie, jak w ujęciu pragmatycznym, ale być narzucony odgórnie. Estetyka *implicite* ukazuje odmienną drogę dochodzenia do postulatów współczesnych, choć dziś te wydają się w wielu kwestiach analogiczne do pragmatyzmu. Dewey, Shusterman i Rorty zasypują przepaść między sztuką i życiem podobnie jak dizajnerzy, ale robią to, uwzględniając wartości życia, któremu powinna odpowiadać sztuka. Projektanci natomiast (nawet obecnie) promują bardziej wartości artystyczne (i techniczne) niż życiowe, choć działania te nie są już

²² Zob. J. KRUPIŃSKI: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. Kraków 1993, s. 153–154.

²³ Podobnie uważa również Arnold Berleant: należy poszerzyć obszar estetyki poza konwencjonalne ograniczenia, tak, by objęła ona swym zasięgiem także to, co praktyczne. Zob. A. BERLEANT: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007, s. 170.

tak jednoznaczne jak wcześniej. Z pewnością pragmatyzm daje nam dziś optymalne światło dla dizajnerskiej myśli teoretycznej, dzięki któremu dostrzec możemy to, co w niej najistotniejsze: estetyczne konotacje dizajnu w powiązaniu z doświadczeniem człowieka skupionego na „przeżywaniu” rzeczywistości.

Zakończenie

Dizajn jako specyficzna dyscyplina (poprzez swą interdyscyplinarność u podstaw) i swoista praktyka kulturowa rozpoczyna swą drogę na początku XX wieku. Dzieje się tak, ponieważ modernizm i jego przedstawiciele dążyli do szeroko zakrojonych zmian społecznych. Dizajn pierwotnie miał być sztuką zanurzoną w życiu po to, by je przekształcać. Zygmunt Bauman sądzi, że sam modernizm był **projektem** polegającym na świadomym zaplanowaniu przedsięwzięcia cywilizacyjnego. Być może narodziny nowoczesnego dizajnu biorą się właśnie z tej idei, a inklinacje modernistyczne, do dziś wpisane w projektowanie, mogą być wytłumaczone tym ambitnym przedsięwzięciem. Nie znaczy to jednak, że dizajn trwa na posterunku modernizmu i broni jego założeń (choć i takie tezy zdarzają się wśród współczesnych krytyków tej dyscypliny).

Na zjawisko (wielozjawiskowość) dizajnu można spojrzeć z różnych perspektyw i próbować opisać za pomocą różnych teorii estetycznych. Często badacze łączą je z pragmatyzmem, co wydaje się poniekąd oczywiste, szczególnie ze względu na kategorię użyteczności. Dizajn u podstaw jest bowiem praktyczny, jego efekty obliczone są na odpowiedni skutek i wiąże się z codziennym życiem. Wyrasta on jednak (w Europie) z innych założeń na temat podmiotu, doświadczenia estetycznego i ogólnych idei filozoficznych. U jego podwalin tkwi silny podmiot, dualizm podmiotowo-przedmiotowy, racjonalny, uniwersalny człowiek oraz działalność artystyczna jako zaplanowany projekt przekształcania życia.

Dizajn jednakże, jak każda dziedzina kultury, podlega zmianom. Podąża za przekształceniami kulturowymi, społecznymi, stąd w nim samym można w ciągu XX wieku zaobserwować interesujące fluktuacje. Dziś wyznacznikami są pluralizm i tolerancja oraz redefinicja człowieczeństwa. Demokracja

zaś wymusza zacieranie granic między kulturą wysoką a popularną. Jeffery Keedy zauważa, że „kultura wysoka ma być refleksją o nas w naszych najlepszych chwilach, podczas gdy popkultura – w najszcześliwszych”¹. Być może ta teza jest również dobrą wskazówką do zrozumienia dizajnu jako obszaru doznań estetycznych, które z założenia powinny być satysfakcjonujące dla użytkownika. Dziś zadowolenie nie musi wypływać ze zrozumienia roli estetycznej edukacji (jak w modernizmie), nie musi zatem być zapośredniczone przez racjonalną myśl, ale może być spontaniczne i oparte na subiektywnym, emocjonalnym czynniku. Współczesny dizajn, podobnie jak sztuka publiczna, ma bowiem tworzyć harmonijne związki człowieka ze światem, choć może także zmuszać do refleksji.

Po okresie zainteresowania w dziedzinie dizajnu relacjami między człowiekiem a przedmiotem dziś ważniejsza staje się relacja człowieka z człowiekiem. „Modernizm nurzał się [...] w »urojonych opozycjach«, zauważa Nicolas Bourriaud, stwarzając podziały i przeciwieństwa, deprecjonując przeszłość na rzecz przyszłości. Polegał na konflikcie, podczas gdy sztuka naszej epoki polega na negocjacjach, fuzjach i współistnieniu. Dzisiaj nikt nie stawia na rozwój oparty na konfliktowych opozycjach, lecz na wymyślanie nowych połączeń, możliwych relacji między oddzielonymi od siebie jednostkami, konstruowanie porozumień między różnymi partnerami”². Często takie kompromisowe „umowy estetyczne”, być może trudne dla projektantów, służą bardziej owocnym relacjom międzyludzkim w skomplikowanym świecie. Dizajnerzy też częściej podejmują próby rozwinięcia własnej retoryki przedmiotu/sytuacji, ponieważ dziś stawia się raczej na grupę niż na masę, na wzajemne zrozumienie zamiast na propagandę. Między kulturą popularną a kulturą wysoką znajduje się forma codzienności jako medium i kryterium istotne szczególnie dla dizajnerów. Dizajn ma płynnie wchodzić w życie człowieka, włączać się w całość jego funkcjonowania, być niczym „podwójny agent” (paradoksalnie) – elitarny i egalitarny zarazem, łączący przeciwieństwa.

Początkowo w dizajnie chodzi o zwrócenie uwagi na przedmiot/produkt (sztuka), później o uczynienie go wyjątkowym (estetyka, reklama) po to, by

¹ J. KEEDY: *Styl to nie tylko cztery litery*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 229.

² N. BOURRIAUD: *Estetyka relacyjna*. Tłum. Ł. BIAŁKOWSKI. Kraków 2012, s. 77–78.

wybrać go z milionów podobnych. Stąd też przedmioty dizajnu są kreowane także poprzez powierzchowną estetyczną manipulację, która podkreśla ich wyjątkowość w masowym wykonaniu. Odwołują się więc i do gustu, i do wiedzy, akcentując jednocześnie indywidualność człowieka jako wysublimowanego odbiorcy w zestandaryzowanym świecie. Użytkowanie przedmiotu, obiektu czy sytuacji to również oglądanie, podziwianie, cieszenie się – doznania estetyczne z tym związane. Człowiek używa bowiem przedmiotów analogicznie do tego, jak używa życia – smakuje je, zachwyca się nim, przeżywa i poszukuje przyjemności. Ettore Sottsass, założyciel grupy Memphis, twierdzi: „Zadaniem dizajnu nigdy nie było nic innego jak zaprojektowanie sceny dla życia ludzi”³. Scena ta jednak nie jest tylko narzędziem, nie jest odrębna od życia człowieka, przeciwnie – nadaje mu charakter, styl i, jak twierdzi Bauman, także tożsamość. Dzięki scenie jednostka może stworzyć siebie na kształt widowiska, gdzie scenografia odgrywa istotną rolę. Ta metafora pokazuje wpływy dizajnu na rzeczywistość człowieka, sięgające niemal każdego obszaru jego funkcjonowania. Postępująca estetyzacja rzeczywistości ukazuje ponadto estetyzację samego dizajnu. Nie jest dziś łatwo oddzielić powierzchnię od głębi, *styling* od dizajnu, mimo że z założenia dizajn chce przekształceń na każdym poziomie, *styling* zaś trzyma się powierzchni. Dzieje się tak też dlatego, że poszukiwanie głębi, skrytości jest charakterystyczne dla modernizmu, podczas gdy postmodernizm zrywa z takim rozumieniem twórczości, ukazując, że sens wyczerpuje się w tym, co na powierzchni⁴.

Badania w obrębie dizajnu można współcześnie rozszerzyć również na dziedzinę projektowania siebie. Jednakże w otoczeniu kultury popularnej (mody) będzie to raczej projekt „stylu życia”, a nie „sztuki życia”, czegoś niezobowiązującego, lekkiego, zmiennego, powierzchownego, ale jednocześnie aprobowanego i określonego. Jest to możliwe w imię wolności, pluralizmu i coraz bardziej estetyzującej się rzeczywistości. Nie znaczy to, że dizajn zakończył swą działalność społeczną, wręcz przeciwnie – świetnie rozwija się na tym polu, choć nie jest ono tak czyste i nieskażone jak na początku XX wieku. Dizajn zaadaptował się do nowych warunków, nowego kontekstu, estetyzacji, ponieważ zmiana jest wpisana w jego funkcjonowanie, tak samo jak w inne zjawiska w obszarze zmieniającej się kultury.

³ Cyt. za: J. KRUPIŃSKI: *Wzornictwo/Design. Studium idei*. Kraków 1998, s. 115.

⁴ Zob. K. WILKOŠEWSKA: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2008, s. 100–101.

Bibliografia

- ARENDT H.: *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*. Tłum. M. GODYŃ, W. MADEJ. Warszawa 1994.
- Artyści o sztuce. *Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969.
- ARYSTOTELES: *Etyka nikomachejska*. Tłum. D. GROMSKA. Warszawa 1982.
- Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Poznań 1996.
- BANHAM R.: *Rewolucja w architekturze*. Tłum. Z. DRZEWIECKI. Warszawa 1979.
- BAUDRILLARD J.: *Spisek sztuki*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2006.
- BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- Bauhaus, 1919–1928*. Eds. H. BAYER, W. GROPIUS, I. GROPIUS. New York 1938.
- BAUMAN Z.: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995.
- BAUMAN Z.: *Konsumując życie. W: Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*. Red. A. JAWŁOWSKA, M. KEMPNY. Warszawa 2005.
- BAUMAN Z.: *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*. Tłum. A. KUNKA, R. MUNIAK, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2010.
- BAUMAN Z.: *Ponowoczesność czyli o niemożliwości awangardy. W: Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIAMSKI. Poznań 1996, s. 21–27.
- BELL D.: *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Tłum. S. AMSTERDAMSKI. Warszawa 1998.
- BENJAMIN W.: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1982.
- BERLEANT A.: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007.
- BERLEANT A.: *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*. Tłum. S. STANKIEWICZ. Kraków 2011.
- BIERKOWSKI T.: *Czy potrzebujemy projektowania zaangażowanego? W: Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 71–81.
- BOURRIAUD N.: *Estetyka relacyjna*. Tłum. Ł. BIAŁKOWSKI. Kraków 2012.

- BRIK O.: *Do przemysłu! W: Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 320–322.
- BROWN T.: *The Work of G. Rietveld, Architect*. Utrecht 1958.
- BUCHANAN R.: *Wicked Problems in Design Thinking*. In: *The Idea of Design*. Eds. R. BUCHANAN, V. MARGOLIN. London 1995, s. 3–20.
- BUCK-MORSS S.: *Benjamin's Passagen-Werk*. "New German Critique" 1983, Vol. 29, s. 211–240.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H.: *Znak. Znaczenie. Wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*. Warszawa 1975.
- BÜRGER P.: *Teoria awangardy*. Tłum. J. KITA-HUBER. Kraków 2006.
- BURLUK D.: *Kubizm. (Powierzchnia i płaszczyzna)*. Tłum. J. SMOLEŃSKA. W: A. TUROWSKI: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*. Kraków 1998, s. 62–77.
- Co to jest konstruktywizm? W: Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 386–388.
- CROSS N.: *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science*. "Design Issues" 2001, issue 17, s. 49–55.
- DALSGAARD P.: *Pragmatism and Design Thinking*. "International Journal of Design" 2014, Vol. 8, no 1, s. 143–155.
- De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*. Ed. M. FRIEDMAN. Minneapolis–New York 1982.
- DEWEY J.: *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. A. POTOCKI. Wrocław 1975.
- DZIAMSKI G.: *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską. W: Miasto w sztuce, sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2009, s. 285–306.
- DZIAMSKI G.: *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa 1984.
- DZIAMSKI G.: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań 2009.
- EGBERT D.D.: *Social Radicalism and the Arts*. New York 1970.
- EL LISSITZKY: *Podbudowa. W: Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 344–350.
- Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. K. WILKOŚZEWSKA. Kraków 2000.
- FIELL Ch., FIELL P.: *Design. Historia projektowania*. Tłum. A. CICHOWICZ. Warszawa 2015.
- FIELL Ch., FIELL P.: *Mark Brazier-Jones*. London 2012.
- Filozofia egzystencjalna*. Red. L. KOŁAKOWSKI, K. POMIAN. Warszawa 1965.
- FISKE J.: *Understanding Popular Culture*. London–New York 1998.
- FLORIDA R.: *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Tłum. T. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 2010.

- Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*. Red. J.S. WOJCIECHOWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.
- FREUD S.: *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 1995.
- FROMM E.: *Mieć czy być?* Tłum. J. KARŁOWSKI. Poznań 2007.
- GŁUTKOWSKA-POLNIAK A.: *Dizajn – „sztuka życia”*. „Anthropos?” 2013, nr 20–21, s. 132–140.
- GŁUTKOWSKA-POLNIAK A.: *Wyobrażenia. Sztuka i design*. Katowice 2012.
- GROPIUS W.: *Pełnia architektury*. Tłum. K. KOPCZYŃSKA. Kraków 2014.
- HARVEY D.: *Kwestia urbanizacji*. „Kultura i Społeczeństwo” 1996, nr 4, s. 15–42.
- HEIDEGGER M.: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Tłum. K. WOLICKI. Warszawa 1977.
- HOLERT T.: *Dizajn i nerwowość*. Tłum. Ł. GAŁECKI. W: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 17–32.
- The Idea of Design*. Eds. R. BUCHANAN, V. MARGOLIN. London 1995.
- JAMESON F.: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Tłum. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1997, s. 190–213.
- JENCKS Ch.: *Architektura postmodernistyczna*. Tłum. B. GĄDOMSKA. Warszawa 1987.
- JULIER G.: *Świetlana przyszłość europejskiego designu*. Tłum. J. MROWCZYK. „2+3D” 2006, nr 19, s. 68–69.
- KANT I.: *Krytyka czystego rozumu*. Tłum. R. INGARDEN. T. 2. Kraków 1957.
- KEEDY J.: *Styl to nie tylko cztery litery*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 217–234.
- KISIELEWSKI A.: *Sztuka i reklama*. Białystok 2001.
- KOCHANOWSKA M.: *Instrumenty społeczne*. „2+3D” 2013, nr 46, s. 54–57.
- Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*. Red. A. JAWŁOWSKA, M. KEMPNY. Warszawa 2005.
- KRAUSS R.E.: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. SZUBA. Gdańsk 2011.
- KRUPIŃSKI J.: *Wzornictwo/Design. Studium idei*. Kraków 1998.
- KRUPIŃSKI J.: *Z-wiednie. Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*. Kraków 1993.
- LE CORBUSIER: *Oczy, które nie widzą...* W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 233–237.
- LE CORBUSIER: *Puryzm*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 224–231.
- LE CORBUSIER: *W stronę architektury*. Tłum. T. SWOBODA. Warszawa 2012.

- LE CORBUSIER: *Z programu „Esprit Nouveau”*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 232.
- LEGER F.: *Estetyka maszyny*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 217–222.
- LOOS A.: *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Tłum. A. BERNIS. Warszawa 2013.
- LYOTARD J.-F.: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996, s. 47–61.
- MALEWICZ K.: *Suprematyzm*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 351–365.
- Manifest dadaistyczny*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 292–299.
- MARINETTI F.T.: *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Red. E. GRABSKA, E. MORAWSKA. Warszawa 1969, s. 140–147.
- MEIKLE J.: *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*. Philadelphia 2001.
- Miasto w sztuce, sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2009.
- MOHOLY-NAGY L.: *Nowa typografia*. Tłum. A. KOZUCH. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 15–20.
- MUNARI B.: *Dizajn i sztuka*. Tłum. M. SALWA. Kraków 2014.
- Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009.
- NEUHART J., NEUHART M., EAMES R.: *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. New York 1989.
- Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*. Red. J. BIELAK, J. TARNOŃSKI. Gdańsk 2015.
- NYLOR G.: *Bauhaus*. Tłum. E.M. BIEGAŃSKA. Warszawa 1977.
- O wzornictwie przemysłowym: definicje, procedury, korzyści*. Dostępne w Internecie: <http://spfp.org.pl/uploads/2012/07/O-WZORNICTWIE-DEFINICJE.pdf> [data dostępu: 05.10.2015].
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- OVERY P.: *De Stijl*. Tłum. T. LECHOWSKA. Warszawa 1979.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*. 7th Edition. London 2004.
- PAPANEK V.: *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*. Tłum. J. HOLZMAN. Łódź 2012.
- PAPANEK V.: *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*. Chicago 2000.

- PAWŁOWSKI A.: *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*. Kraków 2001.
- PEIPER T.: *Miasto. Masa. Maszyna*. Dostępne w Internecie: <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=peiper> [data dostępu: 20.05.2015].
- PERNIOLA M.: *Tezy o śmierci sztuki*. Tłum. A. KREISBERG. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Red. S. MORAWSKI. T. 2. Warszawa 1987, s. 46–50.
- PĘKALA T.: *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin 2000.
- PIŁAT-BORCUCH M.: *Socjologia dizajnu*. Warszawa 2014.
- PIOTROWSKI K.: *Perspektywy dla dizajnu przyszłości – od estetyki do anestetyki*. W: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*. Red. J.S. WOJCIECHOWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 145–174.
- PORĘBSKI M.: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1996.
- POYNOR R.: *Braciszek sztuki*. Tłum. A. SAK. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 377–388.
- READ H.: *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*. Tłum. J. CHOROSZUCHA. Warszawa 1964.
- REILLY P.: *The Challenge of Pop*. "Architectural Review" 1967, October, s. 255–257.
- REWERS E.: *Przyjemność i wściekłość. Ekstazyjna kultura konsumpcji*. W: *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*. Red. A. JAWŁOWSKA, M. KEMPNY. Warszawa 2005, s. 85–97.
- RORTY R.: *Przygodność, ironia i solidarność*. Tłum. W.J. POPOWSKI. Warszawa 1996.
- SAJ A.: *Design wobec estetyzacji rzeczywistości*. „Dyskurs” 2005, nr 2, s. 69–79.
- SARTRE J.P.: *Absolutna wolność bytu ludzkiego*. Tłum. J. PIASECKA. W: *Filozofia egzystencjalna*. Red. L. KOŁAKOWSKI, K. POMIAN. Warszawa 1965, s. 345–367.
- SARTRE J.P.: *Święty Genet – aktor i męczennik*. Tłum. A. KRZYWICKA, P. MRÓZ. „Colloquia Communia” 1989, nr 2/43, s. 29–36.
- SARTRE J.P.: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Tłum. P. BEYLIN. Warszawa 1970.
- SHAUGHNESSY A.: *Jak zostać dizajnerem i nie stracić duszy*. Tłum. D. ŻUKOWSKI. Kraków 2012.
- SHUSTERMAN R.: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Tłum. A. CHMIELEWSKI, E. IGNACZAK, L. KOCZANOWICZ, Ł. NYSLER, A. ORZECZOWSKI. Wrocław 1998.
- SHUSTERMAN R.: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*. Tłum. A. MITEK. Kraków 2005.
- SHUSTERMAN R.: *Sztuka popularna a edukacja*. Tłum. W. MAŁECKI. „Odra” 2003, nr 9, s. 38–45.

- SKŁADANEK M.: *Wprowadzenie: Design jako wyzwanie*. „Kultura Współczesna” 2009, nr 3 (61), s. 14–17.
- SPARKE P.: *Design. Historia wzornictwa*. Tłum. E. GORZĄDEK. Warszawa 2012.
- STRZEMIŃSKI W.: *Wybór pism estetycznych*. Kraków 2006.
- SUDJIC D.: *B jak Bauhaus*. Tłum. A. SAK. Kraków 2014.
- SUDJIC D.: *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* Tłum. A. PUCHEJDA. Kraków 2013.
- SULLIVAN L.: *Kindergarten Chats*. New York 1947.
- SZTABIŃSKI G.: *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*. W: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Red. G. DZIĄMSKI. Poznań 1996, s. 63–82.
- SZTABIŃSKI G.: *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*. Warszawa 2011.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław–Kraków 1960.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław–Kraków 1967.
- TAYLOR Ch.: *Etyka autentyczności*. Tłum. A. PAWELEC. Kraków 2002.
- TIENG HIEN N.: *O znaczeniu śmierci sztuki*. Tłum. M. SZPAKOWSKA. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Red. S. MORAWSKI. T. 2. Warszawa 1987, s. 7–10.
- TOREKULL B.: *Historia Ikea: Ingvar Kamprad rozmawia z Bertilem Torekullem*. Tłum. T. MANICKI. Warszawa 1999.
- TROY N.J.: *The Abstract Environment of De Stijl*. In: *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*. Ed. M. FRIEDMAN. Minneapolis–New York 1982, s. 165–189.
- TSCHICHOLD J.: *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*. Tłum. E. BORG. Łódź 2011.
- TSCHICHOLD J.: *Nowe życie druku*. Tłum. J. JEDLIŃSKI. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 25–36.
- TUROWSKI A.: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*. Kraków 1998.
- VAN LIER H.: *Préface*. In: *Qu'est-ce que le design?* [Catalogue de l'exposition «Le design. Joe C. Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Verner Panton, Roger Tallon», tenue à Paris au Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, du 24 octobre au 31 décembre 1969.] Paris 1969.
- VEBLEN Th.: *Teoria klasy próżniaczkiej*. Przeł. J. ZAGÓRSKA, K. ZAGÓRSKI. Warszawa 1971.
- VEBLEN Th.: *Teoria klasy próżniaczkiej*. Tłum. J. FRENTZEL-ZAGÓRSKA. Warszawa 1998.
- WALLIS M.: *Secesja*. Warszawa 1984.
- WARDE B.: *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*. Tłum. D. DZIEWOŃSKA. W: *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011, s. 37–46.

- WAUGH E.: *Zmierzch i upadek*. Tłum. E. BATKO. Warszawa 1994.
- WEITZ M.: *The Role in Aesthetics*. "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1956, Vol. 15, no 1 (Sep.). Dostępne w Internecie: <http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/24.%20The%20Role%20of%20Theory%20in%20Aesthetics.pdf> [data dostępu: 08.09.2016].
- WELSCH W.: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Tłum. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005.
- WELSCH W.: *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*. Tłum. J. BALBIERZ. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 429–461.
- WHITELEY N.: *Pop Design: Modernism to Mod*. London 1987.
- WHITFORD F.: *Bauhaus*. London 1984.
- Widzieć/wiedzieć. *Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*. Red. P. DĘBOWSKI, J. MROWCZYK. Kraków 2011.
- WIGLEY M.: *Co się stało z projektowaniem totalnym?* Tłum. Ł. MOJSAK. W: *Nerwowa drzemka. O poszerzaniu pola w projektowaniu*. Red. S. CICHOCKI, B. ŚWIĄTKOWSKA. Warszawa 2009, s. 33–50.
- WILKOSZEWSKA K.: *Estetyka pragmatyczna*. W: *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2000, s. 115–132.
- WILKOSZEWSKA K.: *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*. Kraków 2003.
- WILKOSZEWSKA K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2008.
- Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Red. S. MORAWSKI. T. 2. Warszawa 1987.

Design in the Context of Aesthetics Its Origins, Transformations and Connotations

Summary

The term “design”, commonly used today, however ambiguous and multidimensional, cannot be denied cognitive usefulness. Generally understood, design refers to contemporaneity, revealing the dependencies between production, consumption and culture. As a distinguished type of activities and practices, realizing the values of social aesthetic awareness, it is vibrant in today's world.

This book aims at showing the category of design in a broad cultural context, with a focus on the evolution of this notion in the 20th century. An analysis of this phenomenon, rich in multifarious connotations, begins in Europe at the approach of the 20th century, when this discipline, in a way, emerged from the sphere of artistic activity (Bauhaus, De Stijl), and ends in contemporary times. The road leads through issues strictly connected with the development of technology and aesthetics, but exclusively within the aspect of human life and functioning. In fact, design has always been connected with man as a subject (author and recipient) and an object that the latter has in use. As such, it carries in itself a great wealth of diverse ideologies and socio-cultural values, which it reflects in connection with human life. In this sense, design is also a reflection of a way of this life, particularly in the times of aesthetization of reality.

Design, as a close connection between art, technology and life eludes all definitions; it cannot be unambiguously boiled down to any specific esthetic theories either. Referring to Peter Bürger, it can be assumed that design is art which became so immersed in life practice, that, having lost distance to the latter, it ceased to function *strictly* as art and became a new area of quest and experiments. Therefore, aesthetics *implicite*, as seen by Władysław Tatarkiewicz, transferred into the sphere of design: drawing from the designers' practices, contained in items/objects/utilitarian products, in critical thought and tastes and fads of a given period, seems to be the most optimal form of an aesthetic analysis of this phenomenon. Such an analysis is a priority of this work, whereas the chronological aspect helps connect design to the (aesthetic) functioning of man starting from modernist beginnings of the 20th century throughout postwar changes and postmodernist aesthetic relaxing.

Das Design im ästhetischen Kontext, dessen Anfänge, Umwandlungen und Konnotationen

Zusammenfassung

Obwohl der heutzutage allgemein bekannte und gebrauchte Terminus „Design“ mehrdeutig und mehrdimensional ist, darf man ihm eine gewisse kognitive Nützlichkeit nicht absprechen. Im Großen und Ganzen bezieht sich das Design auf die Gegenwart, indem es die Wechselbeziehungen zwischen Produktion, Verbrauch und Kultur offenbart. Als gesonderter Typ von Handlungen und Behandlungsweisen fungiert es sehr erfolgreich in der heutigen Welt.

Das vorliegende Buch bezweckt, das Design im breiten Kulturkontext erscheinen zu lassen und dabei die Entwicklung des Begriffs im 20.Jh. zu beachten. Die Analyse des an vielfältigen Konnotationen reichen Phänomens beginnt zu Beginn des 20.Jhs in Europa, als diese Disziplin von künstlerischen Handlungen (Bauhaus, De Stijl) gewissermaßen getrennt wurde, und umfasst die heutige Zeit. Untersucht werden die mit der Entwicklung von Technik und Ästhetik eng verbundenen Fragen, die aber nur den Aspekt des menschlichen Lebens betreffen. Das Design ist zwar immer mit dem Menschen als einem Subjekt (Schöpfer und Rezipienten) und mit dem von ihm gebrauchten Gegenstand verbunden. Als solches bringt es also die ganze Vielfalt von verschiedenen Ideologien und sozialkulturellen Werten mit sich und spiegelt sie im Zusammenhang mit dem menschlichen Leben wider. In dem Sinn ist das Design ebenfalls, besonders in der Zeit der Wirklichkeitsästhetisierung eine gewisses Spiegelbild des Lebensstils.

Das Design als enge Verbindung von Kunst, Technik und Leben ist nicht definierbar; es lässt sich außerdem auch auf konkrete ästhetische Theorien nicht zurückführen. Sich auf Peter Bürger beziehend kann man annehmen, dass das Design eine solche Kunst sei, die sich in der Lebenspraxis verloren hat, und die den Abstand nicht gehalten zu haben, keine richtige Kunst mehr sei, sondern zum neuen Forschungs- und Experimentbereich werde. Die bestmögliche Form der ästhetischen Analyse des Phänomens „Design“ scheint die implizite Ästhetik von Władysław Tatarkiewicz zu sein, die in Bezug auf Design: aus der Praxis der Designer schöpft, in gebräuchlichen Gegenständen/Objekten/Produkten, in kritischen Gedanken und im Geschmack einer bestimmten Zeit enthalten ist. Solch eine Analyse ist in vorliegender Arbeit vorrangig und der chronologische Zeitaspekt ermöglicht, das Design mit (ästhetischer) Aktivität des Menschen von modernistischen Anfängen des 20.Jhs über Nachkriegsänderungen und postmoderne ästhetische Laxheit zu verknüpfen.

Redakcja
Agnieszka Plutecka

Projekt okładki i stron: przedtytułowej i tytułowej
Wojciech Polniak

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Lidia Szumigala

Łamanie
Alicja Załęcka

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3139-3

(wersja drukowana)


ISBN 978-83-226-3140-9

(wersja elektroniczna)

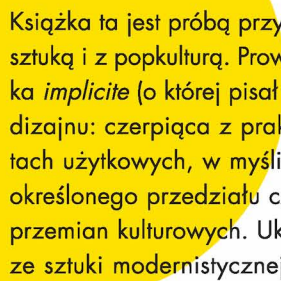
Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,5. Ark. wyd. 11,0. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Alicja Głutkowska-Polniak - doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Estetyki i Antropologii Przestrzeni Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się obszarami dizajnu, szczególnie w jego powiązaniach ze sztuką, z modą i kulturą popularną. Autorka książki *Wyobrażenia. Sztuka i design*.



Książka ta jest próbą przybliżenia Czytelnikowi zjawiska dizajnu oraz jego związków ze sztuką i z popkulturą. Prowadzone tu rozważania oscylują wokół estetyki, ale jest to estetyka *implicite* (o której pisał Władysław Tatarkiewicz), przeniesiona z terenu sztuki na grunt dizajnu: czerpiąca z praktyki dizajnerów, zawarta w przedmiotach/obiektach/produktach użytkowych, w myśli krytycznej oraz w gustach i smaku odbiorców/użytkowników określonego przedziału czasowego. Tym przedziałem jest XX wiek, jako czas prężnych przemian kulturowych. Ukazanie narodzin dizajnu (we współczesnym jego rozumieniu), ze sztuki modernistycznej, oraz jego ewolucji i autonomizacji, szczególnie w perspektywie coraz bardziej estetyzującej się rzeczywistości, to główne założenia tej książki. Dizajn jest tu ujęty w szerokich ramach kulturowych, w jego powiązaniach ze sztuką, z popkulturą, modą czy współczesnym stylem życia.



Więcej o książce



ISSN 0208-6336

Cena 20 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3139-3



9 788322 631393